FABRE D'OLIVET

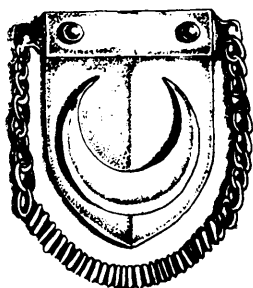
LA MUSICA SPIEGATA

Introduzione, traduzione e note
di Dario Della Porta

EDIZIONI ARKTOS - CARMAGNOLA

ANTOINE FABRE D'OLIVET

LA MUSICA
SPIEGATA
COME SCIENZA E COME ARTE
E CONSIDERATA
ATTRAVERSO I SUOI RAPPORTI ANALOGICI
CON I MISTERI RELIGIOSI
LA MITOLOGIA ANTICA
E LA STORIA DELLA TERRA

Introduzione, traduzione e note
di Dario Della Porta

EDIZIONI ARKTOS
MCMXCIV

INTRODUZIONE

Il nome di Fabre d'Olivet è totalmente sconosciuto al lettore italiano. Eppure, quest'uomo fu uno dei più versatili ingegni del suo tempo: storico, drammaturgo, romanziere, straordinario linguista e filologo, sin dall'epoca in cui visse il suo nome e la sua attività furono completamente oscurati dal più comune dei moderni luoghi comuni, vale a dire dalla continua confusione tra spiritualismo e spiritismo, tra ciarlataneria e autentica Tradizione.

Siffatto tenace pregiudizio era (ed è tuttora) avallato da alcune singolari caratteristiche del secolo in cui Fabre d'Olivet nacque; secolo in cui nacquero e vissero personalità così diametralmente antitetiche come quelle degli illuministi Voltaire e Rousseau, e degli "oscurantisti" Cagliostro e Saint-Martin. Ad una lettura superficiale, gli scritti di Fabre d'Olivet parrebbero facilmente collocabili nell'equivoco calderone degli scritti esoterici, e pseudo tali, partoriti a decine nello stesso periodo da individui a dir poco fantasiosi, ma più sovente imbroglioni e, talvolta, anche psichicamente tarati.

Viceversa, agli occhi del lettore attento, l'opera di Fabre d'Olivet, sorretta com'è da una solidissima impalcatura filologica e linguistica, oltreché da deduzioni di ineccepibile logicità, non potrà mai essere confusa con quella dei vari ciarlatani ed accattoni dell'ermetismo di cui la storia

del XVIII secolo gronda.

I padri spirituali del pensiero di Fabre d'Olivet, come sempre accade per i grandi tradizionalisti, si perdono nella notte dei tempi; ed è anche sterile il tentativo di rintracciarli. Ma almeno un fratello spirituale di Fabre d'Olivet è abbastanza facilmente ravvisabile nella figura di Joseph de Maistre, nelle cui "Serate di San Pietroburgo" il grande filologo francese è assai più presente che citato, particolarmente in uno degli interlocutori, il Conte. L'influenza esercitata da Fabre d'Olivet su de Maistre (e, di conseguenza, indirettamente su Baudelaire) certamente sussiste, a dispetto del fatto che il secondo fosse di alcuni anni più anziano del primo. I rapporti tra questi due grandi pensatori, entrambi massoni dissidenti, accomunati dalla polemica antirazionalista, e dall'amore per la linguistica, la filologia e l'esoterismo, fornirebbero senza dubbio un interessantissimo soggetto di studio. Non è certo questa la sede per approfondire tale argomento; resta comunque il fatto che entrambi i due autori si distinguono per la loro serrata critica alle idee dei "philosophes" (più scoperta e diretta nel pensatore savoiardo, meno nell'altro); sarebbe tuttavia un grossolano errore ricondurre questo loro antiilluminismo ad una forma di cagliostresco oscurantismo, di una fumosa ideologia massonica, e nel caso particolare di Fabre, a volgari degenerazioni dell'esoterismo. Il vero tradizionalista (e Fabre d'Olivet è tale) affonda le sue radici spirituali e culturali in un terreno che lo rende immune da ogni equivoco sbandamento. L'opera di questo autore, inserita nel contesto culturale del periodo a cavallo tra settecento e ottocento, appartiene ad una corrente di pensiero ancora da sviscerare. Non è, quello di Fabre d'Olivet, vago irrazionalismo e reazionarismo fine a se stesso; il suo pensiero rappresenta, nel senso più esteso dell'espressione, l' "altro" illuminismo. Tutto ciò è diffi-

cilmente desumibile dalle poche pagine che presentiamo; lo è certamente dalle opere maggiori di questo autore, dalle quali attendiamo una edizione italiana condotta con seri criteri, ed un'adeguata diffusione.

Antoine Fabre nasce a Ganges (Herault) l'8 dicembre 1767, da una famiglia molto facoltosa. Sin dai primi anni mostra interesse per la musica e la letteratura; ma, costretto dal padre, intraprende la professione di commerciante.

Dopo aver compiuto numerosi viaggi attraverso l'Europa, per motivi di lavoro, nel 1789 Fabre inizia ad occuparsi di politica, frequentando circoli giacobini e facendo rappresentare due "piéces" rivoluzionarie: "Il Genio delle Nazioni" (1789) e "Il 14 luglio 1789" (1790). Nello stesso periodo, aggiunge al proprio cognome quello della madre, d'Olivet. Pochi anni dopo, deluso dalla politica ed inorridito dai misfatti compiuti durante il Terrore, si nasconde a Parigi cercando di farsi dimenticare, e proseguendo i suoi studi letterari e musicali.

A partire dal 1796, Fabre si troverà costretto a vivere coi proventi della sua penna, essendo la sua azienda ormai completamente rovinata dalla politica finanziaria del Direttorio. Egli fonda così due giornali, "L'Invisibile" e il "Palladium", ma entrambi non durano che pochi mesi.

Fallita anche questa esperienza, Fabre cerca un impiego presso il Ministero della guerra. Nel 1799 pubblica un romanzo, "Aralaïs et le gentil Aimar" e collabora con qualche rivista.

Il 1800 segna per Fabre l'inizio di una profonda crisi religiosa ed intellettuale: egli scopre la sua vocazione di filologo, e si converte alla teosofia, sconfessando i suoi tra-

scorsi giacobini. Le sue nuove idee lo rendono inviso a Napoleone, come lo stesso Fabre d'Olivet racconta: "Delle circostanze indipendenti dalla mia volontà le avevano fatte conoscere a Bonaparte, esagerandone oltrepiù ai suoi occhi quello che potevano avere di contrario ai suoi progetti; di modo che egli non appena entrò al consolato, aveva preso contro di me un odio tale da deciderlo a proscrivermi senza motivi, inserendo formalmente il mio nome fra quei duecento sfortunati ch'egli mandò a morire sulle estremità inospitali dell'Africa. Se, per un favore contrassegnato dalla provvidenza, io riuscii a sfuggire a questa proscrizione, dovetti agire con molta prudenza, finché durò il regno di Napoleone, ad evitare i tranelli ch'egli avrebbe potuto progettare di tendermi". Intorno al 1804-1805 Fabre d'Olivet si occupa con maggior attenzione di musica: pubblica uno studio sui trovatori, e compone musica egli stesso, facendo eseguire un oratorio, l' "Oratorio du Sacre".

Nel 1805 si sposa, ed inizia a scrivere una delle sue opere più importanti, "La langue hebraïque restituée". In questo ponderoso lavoro Fabre compie una dettagliata analisi dell'antico ebraico in cui è scritto il "Sefer" di Mosè, accorgendosi "che esso non veniva reso nelle traduzioni volgari, e che Mosè non diceva mai una parola in ebraico di quello che gli facevano dire in greco e in latino". Fabre potrà pubblicare questo lavoro solo con il ritorno dei Borboni, nel 1816. Nel 1811 pubblica un breve opuscolo, intitolato "Nozioni sul senso dell'udito", e due anni dopo un grande studio sui "Versi d'oro Pitagorei". Tra il 1813 e il 1825 lavora ad una vasta opera sulla musica, che non verrà mai pubblicata. La sua attività di linguista intanto prosegue con "La langue d'Oc retablié dans ses principes constitutifs" (1817).

Fabre d'Olivet scrive con ritmo sempre più serrato: tra il 1820 e il 1824 redige le sue memorie, traduce e confuta il "Caino" di Byron; scrive numerosi drammi e tragedie, e pubblica il suo studio più importante: la "Storia Filosofica del genere umano", ove ricollega mirabilmente mitologia e filologia riuscendo a dimostrare che l'epoca contrassegnata dagli storici come "l'alba della civiltà" corrisponde invece al suo declino.

Nel 1824 fonda un nuovo culto di estrazione massonica, il Culto Teodossico Universale. Muore improvvisamente di apoplessia il 27 marzo 1825.

***

Nella sua *Histoire Philosophique du Genre Humain,* Fabre attribuisce alla musica un ruolo preponderante; considerandola, oltreché una scienza fondamentale della dottrina iniziatica, uno specchio fedele delle vicissitudini politiche e religiose dell'umanità. Abbiamo già detto che Fabre stesso fu compositore: oltre al già citato "Oratorio du Sacre", dalla sua versatile penna uscirono un quartetto ed una raccolta di liriche. In alcune di queste composizioni, andate purtroppo perdute, Fabre rivelava una grande ambizione: introdurre, accanto ai modi maggiore e minore della moderna musica occidentale, un terzo modo derivato dagli antichi sistemi, che egli chiamò "ellenico". E' facile capire quali polemiche abbia sollevato l'esecuzione dell'Oratorio, avvenuta a Saint-Louis du Louvre nel 1804. Ne è rimasta qualche traccia in alcune recensioni sui giornali dell'epoca, e in alcune lettere pubblicate sulla rivista "Correspondance des professeurs et amateurs de musique (1804-1805). Il presente libro è costituito dalla raccolta dei frammenti superstiti di una grande opera sulla musica, la cui stesura fu iniziata, come s'è

detto, intorno al 1813. Il manoscritto di questo lavoro, alla morte di Fabre d'Olivet, fu affidato al dottor Gilbert, suo intimo amico e tutore dei suoi figli. In seguito passò nelle mani di Lèon Escudier, il biografo rossiniano, che ne pubblicò alcune parti sulla rivista "La France Musicale", da lui fondata e diretta. Questi frammenti vennero successivamente raccolti in un piccolo volume stampato in Francia alla fine del secolo scorso, mentre il manoscritto originale andava perduto. Il lettore che si stupisce, vedendo come al pomposo ed impegnativo titolo di questo volumetto facciano seguito poche decine di pagine, sappia dunque che esse costituiscono solo una minima parte dell'opera originale.

L'intenzione di Fabre d'Olivet è soprattutto quella di giustificare la particolare funzione attribuita dagli antichi alla musica, della quale essi avevano fatto una scienza universale e un mezzo di educazione. Molte idee contenute in questo libro sembreranno ai lettori strambe e senza fondamento, e senza dubbio non poche di queste argomentazioni vanno prese con beneficio d'inventario. Ma c'è da notare che Fabre, al contrario di alcuni altri scrittori che si occuparono d'argomenti analoghi, tiene sempre ben presente la natura espressiva dell'arte musicale, senza crogiolarsi troppo nelle astrazioni filosofiche della "musica mundana", e di ciò è testimonianza la sua stessa attività di compositore. Di questa non conosciamo purtroppo i risultati, ma è già un fatto estremamente significativo, a nostro avviso, che egli abbia tentato di attuare in pratica queste sue speculazioni teoriche.

Di notevole interesse ci sembrano pure le parti riguardanti la musica dei popoli d'oriente. In esse, lo scrittore segue criteri analoghi a quelli applicati nella "Storia filosofica del genere umano", alla quale rimandiamo il lettore.

Da cinquant'anni a questa parte, sembra che la plurimillenaria barriera tra oriente ed occidente sia andata infrangendosi pezzo dopo pezzo. Ci permettiamo di dubitare dell'effettiva validità di molti dei prodotti culturali generati da questo fenomeno, attribuendoli più a fenomeni di costume che non artistici. Dubitiamo di quel genere d'estimatori della spiritualità orientale, i quali, seguendo la moda inaugurata dal protagonista de "Il filo del rasoio" di Maugham, si recano in India, magari in seguito alla lettura di "Siddharta" di Hesse, o in omaggio ad analoghi soggiorni dei Beatles. Siamo inoltre convinti che composizioni musicali come "Mantra" o "Inori" di Stockhausen siano strette parenti dello yoga praticato in gruppo, di moda in America, o di quei giovani dal cranio rasato che vediamo camminare per le nostre strade agitando sistri e percuotendo tamburelli.

Per noi, la muraglia che divide la spiritualità occidentale da quella orientale è tuttora ben solida ed invalicabile, e lo sarà presumibilmente per molto tempo ancora.

Solo una breccia riteniamo aperta, ed è quella indicataci da Fabre d'Olivet, il quale mette in risalto le straordinarie analogie tra i sistemi musicali concepiti in Grecia e quelli concepiti in Oriente.

Considerando che tali analogie sono frutto di nozioni "comuni in quanto universali" (che costituiscono poi le radici dello spirito tradizionale), stimiamo quello di Fabre d'Olivet l'unico metodo legittimo per stabilire un denominatore comune alle due civiltà.

Riguardo al confronto tra gli effetti della musica antica e della moderna, argomento sul quale l'autore molto si sofferma, ripeto che, ovviamente, le affermazioni di Fabre d'Olivet in proposito vanno, almeno in parte, prese con le molle; se non altro, perché nessuno si sentirebbe di buttare

a mare tutto ciò che in musica è stato creato dall'epoca di Magister Perotinus alla nostra, in nome di speculazioni teoriche e filosofiche. Tanto più che da quel pochissimo che sappiamo della musica greca, è facile capire che un tale baratto non ci converrebbe. Ma forse, un equo giudizio non ci è consentito da numerosi altri elementi. Sembrerà strano, ma a favore di alcune argomentazioni dell'anti-illuminista Fabre d'Olivet si potrebbe citare un passo significativo di Rousseau, tratto dal "Saggio sull'origine delle lingue". Quando il Buretta, non a caso saettato da Fabre, fece eseguire alcuni frammenti di musica antica, da lui stesso trascritti, allo scopo di dimostrare la falsità delle affermazioni degli scrittori greci circa i meravigliosi effetti della loro musica, l'autore dell' "Emile", in uno dei suoi rari impeti di onestà e di buon senso, così scrisse: *"Ho letto che un tempo gli indiani d'America, vedendo l'effetto delle armi da fuoco, raccoglievano per terra i proiettili dei fucili; poi, gettandoli con le mani, e facendo un gran rumore con la bocca, si stupivano molto di non aver ucciso nessuno. I nostri oratori, i nostri musicisti, i nostri studiosi rassomigliano a questi indiani. Il prodigio non consiste nel fatto che con la nostra musica non produciamo più gli stessi effetti che producevano i Greci con la loro; ci sarebbe da stupirsi invece se con mezzi così diversi si ottenessero gli stessi effetti".*

Dario Della Porta

Capitolo I
Idee degli Antichi sulla musica

Ho intenzione di esaminare la musica, in genere, come scienza e come arte; cercando di costruire, in questo esame, un sistema teorico e pratico fondato sui principi naturali, che sintetizzi le regole scoperte dagli antichi con le conoscenze acquisite dai moderni.

Questo studio ed i suoi risultati saranno più importanti di quanto si possa pensare; poiché la musica non è solamente, come oggi viene immaginata, l'arte di combinare i suoni ingegnandosi di riprodurli in maniera quanto più possibile gradevole all'orecchio: questa altro non è che la sua caratteristica pratica, dalla quale non possono derivare che forme passeggere più o meno brillanti, destinate a seguire i tempi e i luoghi, il gusto e il capriccio dei popoli che s'ingegnano di variarle in mille maniere. La musica, considerata la sua caratteristica speculativa, è, come già la definirono gli antichi, la via per apprendere l'ordine di tutte le cose, la scienza dei rapporti armonici dell'universo; ed essa si basa su principi immutabili ai quali nulla può nuocere.

Quando i dotti dei nostri giorni leggono, nelle opere dell'antichità, i pomposi elogi che vengono fatti alla musica e le meraviglie che le si attribuiscono, non possono essere in grado di concepire tutto ciò; e, dacché essi nello studio e nella pratica di un'arte che appare così frivola ai loro occhi non riescono a scorgere nulla che possa giusti-

ficare tali elogi o confermare siffatti miracoli, finiscono per trarre gli autori come visionari, o li accusano d'impostura; senza considerare che questi scrittori ch'essi osano persino calunniare sono stati gli uomini più giudiziosi, i più saggi, i più istruiti e virtuosi della loro epoca. E i musicisti stessi, trovandosi in forte imbarazzo nel paragonare i mezzi della moderna musica (ch'essi giudicano giunta al massimo grado di perfezione) con gli effetti sorprendenti attribuiti all'antica, si sforzano di capovolgere tali effetti, avanzando dubbi sulla novità di quell'arte, sul potere della poesia che le era unita, e insistendo sulla pretesa grossolanità di quei popoli.

Burette[1], che di tali personaggi è il meno degno di scuse, pur di rendere superiori le proprie conoscenze, pretende che le meraviglie che si tramandano circa la musica dei Greci non provano in maniera alcuna la sua superiorità sulla nostra; e che Orfeo, Demodoco, Femio e Terpandro non fecero nulla più di quanto non possa fare oggidì il pessimo degli strimpellatori di villaggio; se trovasse, beninteso, un uditorio alla sua altezza.

Questo scrittore, che ha la pretesa di paragonare il popo-

[1] Pierre Jean Burette (Parigi, 21 novembre 1665 - 19 maggio 1747) fu medico e studioso di cose musicali, con particolare riferimento alla musica antica. Polemizzò con l'abate Fraguier, il quale, avendo trovato ripetutamente in Platone la parola "armonia", ipotizzava che presso i greci fosse in uso qualche forma di polifonia. Burette rifiutò quest'ipotesi, cercando di dimostrare come la musica greca fosse costituita da una melodia eseguita all'unisono o all'ottava, ammettendo comunque la possibilità che i Greci conoscessero l'intervallo di terza. L'opera del Burette alla quale Fabre d'Olivet si riferisce è *"Dissertation ou l'on fait voir que les mervellieux effect attribués a la musique ancienne ne prouvent point qu'elle fut aussi parfaite que la notre"*.

Nel 1720 egli scrisse una *"Dissertation sur la melopée de l'ancienne musique"*, nella quale egli tentò una maldestra trascrizione di alcuni brani di melodia greca in notazione moderna, facendoli poi eseguire all'Accademia parigina di Belle Lettere.

Tra le altre opere del Burette ricordiamo le *"Memorie sulla ginnastica, sulla danza e sulla musica presso gli antichi"*, ed alcuni commenti agli scritti musicali di Plutarco.

lo Greco alle selvagge tribù dell'America dimentica senza dubbio che quelle genti di quante siano mai apparse sulla terra, furono le più sensibili alla bellezza artistica e le più partecipi della loro cultura. Costui non pensa, evidentemente, che non molto tempo era trascorso dall'epoca tradizionalmente fissata per la comparsa d'Orfeo, quando il mondo vide nascere Esiodo ed Omero, i più profondi poeti, Licurgo e Zaleuco, i più rigidi legislatori. Certo costui si sforza di non vedere che Tirteo e Terpandro erano all'incirca contemporanei di Saffo ed Esopo, di Solone e di Pindaro. Non so come egli avrebbe arrangiato argomenti così contraddittori, se solo avesse riflettuto un momento; né immagino in quale maniera avrebbe provato come il popolo che generò la poesia di Omero e Saffo, le leggi di Licurgo e Solone, le statue di Fidia, si sarebbe estasiato all' ascolto di qualche nostro strimpellatore; e perché noi, che disponiamo a suo avviso di musica così perfetta, siamo ancora ben lontani dall'aver prodotto niente di paragonabile all'Iliade e all'Odissea, niente che assomigli alle statue di Apollo e di Venere; opere che i nostri poeti e scultori imitano, copiano e ricopiano senza posa. Certo è che il brillante, ma superficialissimo autore dell' "Anacarsi" deve aver avuto gli occhi perfettamente bendati, per aver abbracciato in maniera così totalmente acritica le opinioni del Burette, e mi sembra che avrebbe fatto assai meglio a preferirgli quelle di Platone, di Aristotele, quelle di Plutarco o dell'assennato Polibio; ma, per fare ciò, sarebbe dovuto essere in condizioni di rendere ragione alle meraviglie raccontate da questi filosofi, cosa in verità non facile e che egli ha del tutto evitato.

Vale la pena di soffermarsi su queste opinioni. Lo storico Polibio, del quale ben sappiamo l'attendibilità, racconta come di tutti i popoli dell'Arcadia i Cineti, che non colti-

vavano la musica, erano considerati ferocissimi, ed egli attribuisce la loro ferocìa all'indifferenza ch'essi nutrivano nei confronti di tale arte. Lo storico si scaglia violentemente contro un tale éforo, il quale aveva osato affermare che la musica si era diffusa tra gli uomini solo per sedurli e smarrirli in una sorta d'incantamento e gli oppone l'esempio degli altri Arcadi, i quali, avendo ricevuto dai loro legislatori regolamenti diretti ad ispirare in essi il gusto per la musica, s'erano distinti per i loro costumi morigerati ed il loro rispetto per la divinità. Descrive in modo estremamente lusinghiero le cerimonie durante le quali la gioventù arcadica si riuniva, sin dall'infanzia, per cantare inni religiosi in onore degli dei e degli eroi del paese, e aggiunge: "Ho descritto tutto ciò per spingere i Cineti ad accostarsi alla musica, se mai il cielo potesse ispirare loro il desiderio di dedicarsi a queste arti che umanizzano i popoli; poiché questo è il solo mezzo che a loro resta per spogliarsi della loro ancestrale barbarie". Allo stesso modo, anche Polibio attribuiva alla musica il potere di morigerare i costumi. Molto tempo prima Platone aveva riconosciuto in quest'arte un'irresistibile influenza sulle forme di governo, e non temeva di affermare come non si potesse cambiare alcunché delle regole musicali, senza effettuare un analogo cambiamento nella costituzione dello Stato. La corrente filosofica cui quest'idea appartiene si fa risalire a Damone, lo stesso che aveva dato lezioni di musica a Socrate, essendone a sua volta notevolmente influenzato nei suoi studi e nelle sue meditazioni. Egli non perde occasione, nelle sue opere, di far riferimento alla musica, dimostrandone gli effetti. All'inizio del suo libro sulle leggi egli assicura che nella musica sono affermate tutte le regole dell'educazione. "Il galantuomo", disse altrove, "è il vero eccellente musico, dacché egli rende un'armonia perfetta, non già con la lira o qualsivoglia strumento, ma con la

sua stessa vita". Questo filosofo si guarda bene, al contrario di quanto già ai suoi tempi il volgo affermava, dall'identificare la perfezione musicale nella facoltà ch'essa possiede di commuovere dolcemente la nostra anima; afferma, al contrario, che nulla è più lontano di ciò dalla sua vera essenza. La bellezza della musica consiste, secondo lui, nella bellezza della virtù ch'essa ispira. E pensa che sia possibile riconoscere le inclinazioni degli uomini dalle specie di musiche che essi amano, dalle quali vengono soddisfatti esigendo inoltre una buona formazione del loro gusto su questa scienza, introducendola nella educazione dei giovani come sistema ben stabilito ed ordinato. "Uno stato governato da buone leggi" egli dice "non abbandonerà mai al capriccio dei poeti e dei musicisti ciò che riguarda le basi dell'educazione musicale; regolerà anzi queste cose secondo le pratiche in uso tra gli Egizi, ove la gioventù è abituata a seguire ciò che vi è di più perfetto, tanto nella melodia quanto nella misura e nella forma del genere".

Il sistema musicale che Platone prende in considerazione nel brano citato, era quindi originario dell'Egitto, fu diffuso in Grecia da Orfeo e, riguardo alla parte pratica, fu in seguito sviluppato da Pitagora, il quale spiega la parte teorica piuttosto apertamente, celando solo il principio fondamentale della dottrina, la conoscenza della quale egli vuole riservata ai soli iniziati, ad esempio coloro che avevano legami con sètte templari; poiché gli stessi Maestri egizi non trasmettevano i principi basilari della scienza se non dopo numerose prove e solenni giuramenti di tacerli e di non rivelarli che a uomini degni. Ecco dunque la causa del silenzio che Pitagora esigeva dai suoi discepoli, e l'origine del velo misterioso di cui egli stesso, a sua volta, obbligava a ricoprire i loro insegnamenti.

Il sistema musicale che noi oggi possediamo ci deriva

dai Greci e dai Romani, ed è, quanto al suo principio costitutivo, il medesimo degli antichi Egizi; non ha variato se non in alcuni aspetti esteriori che lo definiscono, e che noi possiamo facilmente chiarire. Il che mi propongo di dimostrare.

Si tratta dello stesso sistema che Timeo di Locri considerava come istituito dagli dèi allo scopo di rendere più perfetta l'anima umana, e nel quale egli scorgeva una musica celeste che, diretta dalla filosofia, avrebbe potuto facilmente abituare, persuadere, costringere la sfera sensibile dell'anima ad obbedire a quella intellettuale, e addolcire la sua irascibilità, calmare la sua brama esagerata, ed impedire ad entrambi di attaccare la ragione, o di restare inattive quando essa le richiama.

Secondo quanto Platone aggiunge, nel passo citato, i sacerdoti egizi avevano tracciato dei modelli di melodia e d'armonia, e li avevano fatti incidere su delle tavole esposte ai visitatori del tempio. A nessuno era consentito cambiare alcunché di tali modelli, e le leggi che li governavano risalivano già allora ad un'epoca remotissima.

Platone, riferendosi a questo lungo intervallo di tempo, quasi prevedendo i dubbi che avrebbero colto la posterità, si premurò di specificare: "Quando dico diecimila anni, non è per iperbole; tale espressione va presa alla lettera. Perciò siamo portati a considerare tale istituzione come un capolavoro di legislazione e di politica".

L'antichità di questo sistema musicale ne conferma l'universalità. Tale lo ritroviamo, con appena lievi modifiche, ripreso in tutti i luoghi della Terra ove ebbero o hanno tuttora sede le nazioni civilizzate: l'Arabia, la Persia, l'intera India, la Cina ed altre. Gli Arabi, secondo quanto essi stessi ammettono, posseggono un sistema musicale di derivazione Persiana. Quello persiano deriva dagli Indù e per quanto ciò

non sia affatto a prima vista evidente, è tuttavia dimostrato dal numero e dalla somiglianza dei toni musicali che entrambi ammettono. Gli uni e gli altri attribuiscono un profondo significato al loro sistema che è fondamentalmente lo stesso dei Greci e degli Egizi, e differisce dal nostro non altrimenti che per aspetti esteriori, modificatosi in conformità con le varie epoche storiche e le loro leggi.

Per quanto riguarda la teoria musicale cinese, anch'essa è fondamentalmente quella degli Egizi, ha egregiamente dimostrato l'abate Rousseau, e, di conseguenza, la stessa dei Greci, malgrado le pur notevoli differenze che al primo colpo d'occhio si rilevano nelle loro fisionomie. Io mi propongo di chiarire tali difficoltà, dimostrando nei seguenti capitoli come sia possibile che i Greci e i Cinesi abbiano formato un sistema musicale pressoché identico già pur senza aver contatti fra di loro, ma traendo le loro teorie da una fonte comune in quanto universale.

In questo capitolo, per non uscire troppo dal tema che ivi mi sono proposto di trattare, voglio limitarmi a provare che i cinesi, da tempo immemorabile, ebbero le stesse idee dei Greci circa il potere morale della musica.

Il celebre Kung-Tse, che i nostri primi missionari, nella loro furia latinizzante, ribattezzarono Confucio; Kung-Tse, dunque, il Socrate della Cina, dopo aver studiato a fondo la musica come il saggio Ateniese, riconobbe in questa scienza il mezzo più sicuro e più amabile per modificare e migliorare i costumi del popolo. Egli pensava, come doveva fare Platone, a distanza di alcuni secoli, che la musica doveva essere considerata come uno dei primi elementi dell'educazione e che l'indifferenza nei confronti di quest'arte, o il suo decadimento, sarebbero stati i segni sicuri della decadenza dell'Impero. Kung-Tse era, pressappoco, contemporaneo di Pitagora e del secondo Zoroastro; e senza avere conoscenza di questi

uomini divini, senza aver mai sentito parlare di loro, pure professava la loro stessa dottrina. Altrettanto profondo moralista del legislatore persiano, egli aveva anche penetrato, non meno di Pitagora, i principi della scienza musicale. Leggiamo, nel Lin-yu, che mentre questo filosofo stava suonando il King[2], un viandante che passava davanti alla sua porta s'arrestò per ascoltarlo e, toccato dal suono che rendevano queste pietre sonore, esclamò: "Oh, come costui ha l'anima occupata da grandi cose!". Questa venerazione che Kung-Tse nutriva nei confronti della musica l'aveva spinto allo studio dei libri sacri della sua nazione. Questi libri non parlano della musica se non per lodarla e narrarne le meraviglie.

Secondo il Li-Ki, essa è espressione e immagine dell'unione tra terra e cielo; i suoi principi sono immutabili; in essa si riflette la condizione di tutte le cose: essa agisce direttamente sull'animo e mette l'umano in contatto con gli spiriti celesti. Il suo fine principale è di regolare le passioni. Essa è in grado d'insegnare ai padri e ai figli, ai principi e ai sudditi, ai mariti e alle mogli i loro doveri reciproci. L'uomo saggio trova nei suoi accordi una fonte inesauribile di istruzione oltreché di piacere, attraverso lo studio delle invariabili regole di condotta. Il Chu-King, libro canonico di prim'ordine, racconta che l'Imperatore Chim, nominando un ministro che presiedesse a questa scienza, gli disse: "Io vi incarico di attendere all'insegnamento della musica: insegnatela ai giovani, per far sì ch'essi apprendano insieme la dirittura morale e la dolcezza, la finezza e la profondità, la bontà e il coraggio, la modestia e il disprezzo per i vacui divertimenti. I versi esprimono i sentimenti dell'anima, il canto aggiunge

[2] "King" è il nome generico che i Cinesi davano ai loro strumenti di pietra sonora (ad es. 'giada', detta "yii"). Risale a tempi lontanissimi l'arte di tagliare le pietre in modo da ottenere suoni diversi.

passione alle parole, la musica modula il canto, l'armonia unisce tutte le voci e le accorda coi diversi suoni degli strumenti: e anche i cuori meno sensibili ne vengono toccati, mentre l'uomo trova la via per comunicare con lo Spirito". Kouei era il nome del saggio designato dall'Imperatore per tale sommo incarico. Il libro citato, che pur risale a circa duemila anni prima dell'epoca in cui abbiamo fissato l'apparizione dell'Orfeo greco, lo descrive capace di addolcire gli uomini più feroci, colmando la loro anima di delizioso trasporto; e, animando la pietra sonora del King con la sua arte, lo dice in grado di attirare a sé gli animali, facendoli trasalire di piacere. Se volessi citare dettagliatamente tutti i libri cinesi che parlano di musica, il mio discorso diverrebbe troppo lungo.

Pan-Ku, il più famoso storico della Cina, assicura che tutte le dottrine dei "Chings" servono a provare la necessità di questa scienza. Poeti ed oratori la definiscono eco della saggezza, maestra e madre delle virtù, messaggera della volontà del Tien (nome che i cinesi davano all'Essere supremo); la scienza che svela all'uomo l'essenza di questo Ente ineffabile e lo trascina verso di lui. Gli scrittori cinesi di tutte le epoche attribuirono alla musica il potere di far discendere sulla Terra gli spiriti superiori, di evocare le anime degli antenati, di ispirare agli uomini l'amore per la virtù e di spingerli, nella pratica, ai loro doveri. "Volete sapere" essi dicono "se un reame è ben governato, e se i costumi dei suoi abitanti sono buoni o malvagi? Esaminate i loro rapporti con l'arte musicale".

Riflettendo su tali idee, espresse da uomini come Pitagora e Kung-Tse, i quali allo stesso modo le hanno adottate e fatte adottare dai loro discepoli, pur vivendo in paesi così lontani, dopo aver meditato i libri sacri delle due più antiche nazioni del mondo, diventa certo difficile credere

senza fondamento, attribuendole al caso, le loro singolari analogie. E a me sembra, malgrado ciò che possa dire quel tale Delaborde, che ha scritto ben quattro volumi in 4° per dimostrare la superiorità della nostra musica, che tale superiorità non è affatto provata, e che egli non dimostra affatto la sua affermazione secondo la quale gli antichi furono del tutto ignoranti in questa arte. E' ben vero che ai moderni sinfonisti, incapaci di comprendere le meraviglie di cui parlano gli antichi, non resta altro che negarle; ma una negazione è ben lontana dall'essere un'esauriente risposta, e non si può negare la verità di cose che non si conoscono neppure.

Bisogna dunque dimostrare: e ciò è impossibile per costoro, a meno che non si consideri una prova irresistibile il ragionamento ch'essi fanno, invischiato in un circolo vizioso suggerito dal loro amor proprio: le nostre conoscenze in fatto di musica sono altissime, e la nostra musica è la migliore che si possa immaginare; ora, non sapendo noi ravvisare nella nostra musica le qualità che gli antichi vedevano nella loro; né, per mezzo di essa, sappiamo giungere agli stessi risultati descritti dagli antichi, giungiamo alla conclusione che costoro erano dei primitivi, ignoranti e visionari. Benissimo, non resta dunque che un punto da sviscerare: ed è ciò che faremo adesso.

Capitolo II
Vere cause degli effetti morali della musica

Senza cercar di negare una veirtà così evidente, qual è la potenza morale della musica presso gli antichi, tentiamo piuttosto di scoprire le cause di questa potenza, cercando di scusare alla nostra epoca la pessima abitudine ch' essa ha contratto a causa della sua ignoranza e della sua mente intorpidita, e che consiste nel negare sfrontatamente tutto ciò che esce dalla sua sfera di conoscenze, trattando da visionari e da impostori quelli che nella natura scorgevano cose che essa non scorge affatto. Cerchiamo quindi di persuaderci che la vista intellettuale dell'uomo si può estendere e raccorciare come la sua vista fisica, e che può penetrare con più o meno verità o forza nell'essenza delle cose, come nello spazio, ed è capace di abbracciare insieme nella sfera intellettuale come in quella fisica un numero di rapporti tanto più considerevole, quanto più sono favorevoli le circostanze che la esercitano ad afferrarli; notiamo dunque le profonde differenze che intercorrono tra individuo e individuo, tra popolo e popolo; consideriamo i tempi e i luoghi, le rivoluzioni politiche e le vicissitudini della natura; tenendo presente come, ad esempio, in una nebbia fitta un uomo, pur dotato di vista eccellente, distinguerà meno bene gli oggetti che lo circondano rispetto a colui che, dotato di occhi meno penetranti, ha la possibilità di guardarsi attorno favorito da un'aria limpida. Ora, l'Europa, coperta per lungo tempo

da una nebbia spirituale, ha perduto le luci che le erano venute dall'Africa e dall'Asia: l'irruzione delle orde settentrionali ha trascinato su di essa tutta la grossolanità delle anime barbariche. E quantunque i suoi abitanti siano generalmente dotati d'una visione morale abbastanza ferma, e posseggano uno spirito d'investigazione più penetrante e molto più attivo di quello delle genti asiatiche, essi ormai non possono più nemmeno acquisire le stesse conoscenze intellettuali a causa delle tenebre profonde che li circondano.

Le scienze fisiche, con le quali essi hanno acceso le loro fiaccole, sono risultate utili, è vero, per proseguire in questa lunga notte; ma, per quanto brillante possa essere il loro chiarore, non è servito che a rendere evidenti solo le forme esteriori delle cose. Ed è vero dunque che essi hanno approfondito queste forme assai meglio dei popoli antichi, dacché la natura stessa delle scienze fisiche spinge i suoi cultori a continui chiarimenti, onde essi hanno effettivamente raggiunto, in questo campo, vertici sconosciuti ad ogni epoca precedente. Cosicché potremmo essere certi che al momento in cui la luce intellettuale, splendente su di essi con tutta la sua forza, avrà dissipato quel resto di tenebra che il pregiudizio, la vanagloria e l'ignoranza ancora tenacemente ritengono, i popoli dell'Europa moderna saranno in grado di vedere cose ignote sia ai popoli dell'Europa antica, sia ai loro maestri Africani o Asiatici.

In attesa che l'irresistibile marcia dell'universo ci porti a questo momento felice, e conduca i moderni alla vetta della scienza, esaminiamo con spirito scevro da pregiudizi le vie già percorse dagli antichi; e impegnamoci, forti dei nostri lumi intellettuali, a seguirle per poterle in seguito superare.

La musica, della quale intendo divulgare i principi, non

consiste affatto, come credo di aver lasciato intendere, in mere forme esteriori. Se la forma fosse tutto in questa scienza, mi sarei guardato bene dallo scrivere su questo argomento: l'avrei lasciato ai nostri sinfonisti, ai quali non appartengo.

Se la musica dipendesse unicamente dalla composizione, il compito di descriverla sarebbe spettato ai grandi maestri come Pergolesi, Gluck, Durante, Leo, Cimarosa, Sacchini, Haendel, Haydn, Boccherini; se la considerassimo come intimamente legata all'esecuzione, tale compito l'avremmo lasciato ai celebri virtuosi: a cantanti quali Baldassarre Ferri, Posi, Faustina Bordoni; o a suonatori d'istrumento come Zarnowich, Balbatre, Gavines, Viotti o Duport. Ma le forme sono, ahimè, passeggere, e neanche nella musica, come in nessun'altra arte, resistono ai tempi che le variano: appena un secolo è tramontato che le tre o quattro composizioni che gli amatori giudicavano immortali si sono di volta in volta succedute, distrutte e definitivamente seppellite. Un dotto compositore, un abile-sinfonista, pur senza conoscere in alcun modo i veri principi musicali, senza approfondirli, ma ispirati dal loro genio o guidati dal loro talento possono bene ordinare degli elementi, secondo il gusto e le regole del loro secolo, e produrre una musica che accarezzi i sensi, ma il loro brillante successo iniziale sarà di breve durata. Infatti essi, senza preoccuparsi minimamente dei fondamenti che pure utilizzavano, non hanno guardato che alle forme, nelle quali i loro ascoltatori, senza potervi scorgere nulla di più profondo, hanno ricercato unicamente il piacere. Perciò la gloria di questi maestri è destinata fatalmente a svanire assieme all'edificio che essi stessi hanno elevato, allorquando nuove forme si presenteranno; molto ben accolte, come accade sempre, dai sensi dell'uomo, che delle novità sono molto amici.

Non è attraverso le forme esteriori che la musica esercita il suo vero potere, nè tantomeno attraverso gli elementi che servono a sviluppare tali forme. La vera natura del potere morale della musica risiede nei principi che la costituiscono. E ogniqualvolta noi abbiamo pensato che gli antichi facessero dipendere le meraviglie ch'essi attribuivano alla loro musica a comuni armonie o melodie, ci siamo sbagliati di grosso.

Queste melodie, queste armonie costituivano lo sviluppo fisico di un principio intellettuale conosciuto, la cui presenza era in grado di ispirare nell'animo umano pensieri analoghi, che manifestandosi attraverso la musica non producevano unicamente il piacere dei sensi dipendente dalla forma, ma l'universalità del concetto dipendente dal contenuto.

E questo contenuto morale non avrebbe mai mancato di raggiungere i suoi effetti, poiché il pensiero che lo generava veniva collegato, attraverso l'educazione, al principio musicale; e il piacere stesso ne conseguiva allorquando un uomo di genio vi avesse modellato una forma, sempre connessa ed inerente al principio, onde i due elementi ne risultassero inscindibili. In Egitto ancor oggi è possibile ascoltare dei canti la cui origine si perde nella notte dei tempi.

Erodoto parla di uno di questi canti, chiamato "Linos", che, dall'Egitto si era diffuso in Fenicia, a Cipro e, più tardi, nella Grecia intera: abbiamo motivo di ritenere che questo stesso canto i Latini l'abbiano in seguito adottato col nome di "Noenia". D'altronde Platone stesso, come abbiamo visto, fa rimontare la creazione di questo principio musicale a più di diecimila anni.

So bene che è abbastanza difficile comprendere cose talmente lontane da ciò che la nostra personale esperienza ci dimostra oggidì; ma, ancora una volta, sforziamoci di capire an-

che ciò che la nostra scienza non è arrivata a dimostrare, e convinciamoci che la sfera delle nostre conoscenze è ancora ben lontana dall'abbracciare la natura in tutte le sue manifestazioni.

Cessiamo di rivolgere le nostre forze contro noi stessi, continuando a negare l'esistenza di ciò che non sappiamo. L'ostacolo più temibile nell'evoluzione della saggezza, è il credere di sapere ciò che si ignora.

Io stesso intravedo non poche difficoltà nello spiegare con chiarezza idee così nuove sapendo che non sempre riuscirò a identificare dei rapporti tra le cose che conosciamo e quelle che ci sono ancora ignote. Tenterò dunque di trattare in maniera più esauriente possibile l'argomento che mi sono proposto, pregando il lettore di prestarmi l'attenzione che mi è necessaria.

La musica può essere esaminata sotto diversi punti di vista: i moderni ne distinguono il versante teorico e quello pratico; tra gli antichi la si considerava speculativa, intellettuale, celeste. La musica pratica appartiene al compositore, al sinfonista; e non supera i limiti dell'arte. L'uomo che compone, o che esegue ciò che è stato precedentemente composto, riceve gli elementi musicali così come li ha trovati, senza esaminarli o discuterli; successivamente li utilizza e li sviluppa seguendo delle regole conformi al gusto del pubblico al quale egli si studia di piacere, col risultato d'aver più o meno successo, secondo le sue doti, il suo talento o il suo genio. La musica teorica, oltre al compositore, interessa anche il filosofo il quale non deve essere necessariamente compositore o suonatore d'istrumento, e non deve cercare di esaminarla attraverso gli stessi elementi coi quali compositori e strumentisti la trasformano in "pratica": vale a dire il sistema musicale qual è adottato oggidì, il suono considerato come risultante della vibrazione di

un corpo sonoro, la voce e gli strumenti che generano il suono e lo modificano, eccetera. Là scienza musicale, così impastoiata nell'ambito della sfera fisica, non potrà essere altro che una scienza di second'ordine.

E a questo punto i moderni si sono arrestati; e hanno appena intravisto da lontano la musica speculativa che tra gli antichi era oggetto di studio assiduo, e alla quale, con ragione, essi guardavano come alla sola scienza degna di essere chiamata tale.

Come ho già detto, le regole fondamentali della scienza musicale in Egitto erano state incise sulle mura dei templi, ma i principi che presiedevano a tali regole erano rivelati ai soli iniziati e restavano quindi celati al volgo dal legame difficilmente penetrabile dei simboli e delle allegorie.

Insomma, la musica intellettuale e celeste era il risultato dell'applicazione di principi che nulla avevano a che fare con la teoria, o la pura e semplice pratica dell'arte, quale oggi noi le intendiamo. Quella musica era, al contrario, strettamente connessa a quel sublime versante della scienza avente per oggetto la contemplazione della natura e la conoscenza delle immutabili leggi dell'universo. Giunta al più alto grado di perfezione, tale scienza formava una sorta di legame analogico tra il sensibile e l'intellegibile, diventando così un mezzo di comunicazione tra i due mondi.

Era dunque un linguaggio intellettuale, al quale s'addicevano le astrazioni metafisiche, che nel contempo portava alla conoscenza delle leggi dell'armonia. Allo stesso modo, nei tempi attuali, l'algebra viene applicata alle astrazioni fisiche, ed utilizzata per calcolare dei rapporti. Ma questo, lo so bene, è solo un esempio; ed è forse insufficiente a chiarire dei concetti i quali, considerando lo stato attuale

dei nostri lumi intellettivi, non sono certo di facile comprensione per la qual cosa, ritengo opportuno di soffermarmi ancora un poco su questo argomento.

Capitolo III
Gli effetti morali della musica
2ª parte

E' necessario, innanzitutto, rispondere al lettore il quale a questo punto sarà certo tentato di interrompere il mio discorso per obiettarmi che se, come ho affermato, gli effetti morali della musica dipendono dalla conoscenza dei principi sui quali essa si basa, tali effetti dovranno ridursi a ben poca cosa, proprio perché in essi io ho scorto ciò che il volgo ignora. Tale opinione, di certo allettante alla luce delle moderne prospettive, lo sarebbe molto meno se trasportassimo i nostri usi e i nostri costumi nel mondo antico. Certo, oggidì la folla si è eletta giudice del bello nell'arte. Mercenari, operai, artigiani, uomini senza intelligenza e senza gusto, riempiono i nostri teatri decidendo le sorti della musica. Una rivoluzione, che distruggendo le intelligenze, si è rivelata funesta per l'evoluzione del genio umano, ha consegnato tale potere alla massa, tenendo conto del numero delle voci senza soppesarne il valore.

Il grido confuso di un popolo in tumulto, le sue acclamazioni o i suoi mormoramenti sono diventati la regola del bello. Non c'è un fattorino di negozio, un galoppino di avvocato, un presuntuoso scolaretto che, basandosi sull' opinione di Boileau*, non si ritenga in grado di pronunciarsi

* "Un clerc pour quinze sols, sans craindre le holà, peut aller au parterre attaquer Attila".

sulle produzioni del genio e che, giudicando la musica dal solleticamento ch'essa produce sui suoi sensi, non consideri le sue disordinate sensazioni come unità di misura per la valutazione dell'arte.

Non c'è uno strimpellatore, un suonatore d'orchestra o persino un ballerino che, consultando il suo orecchio, del quale sono guida solo l'abitudine e la routine, non si prenda la libertà di giudicare in maniera irrecusabile non solo le tonalità, ma persino il numero e la giusta proporzione degli intervalli ammessi dalle varie tonalità.

Questa singolare anarchia non esisteva nei tempi antichi, nei quali la musica, forte della semplicità e dell'immutabilità dei suoi principi, era in grado di produrre le meraviglie che ho sommariamente descritto. Questa scienza, in Cina, era tenuta in così alta considerazione, che il governo se ne riservava la supervisione, prescrivendo le regole attraverso leggi generali. Il suono fondamentale, chiamato "Kung"[1], era stabilito appunto da queste leggi, e le dimensioni della canna che lo emanava erano incise sui pubblici monumenti, e servivano da punto di riferimento.

Il fondatore di ogni nuova dinastia aveva cura di creare un nuovo tipo di musica, allo scopo di donare al suo impero una nuova fisionomia. In uno dei libri canonici della nazione cinese, il Li-Ki, che ho già citato, si legge che la musica dell'imperatore Yao aveva carattere dolce ed amabile, quella di Chim si sforzava d'imitare la precedente, quella degli Hya aveva carattere grande, nobile e maestoso, mentre la musica delle dinastie Chang e Cen esprimevano virtù virili, coraggiose ed attive... Abbiamo già visto come in Egit-

[1] Sul suono Kung ed il sistema musicale cinese, rimandiamo al capitolo X.

to le leggi regolatrici della musica erano incise sui templi. Platone, che di questa ammirevole istituzione, ci ha tramandato il ricordo, provando come sia possibile determinare la naturale bellezza dei canti concepiti attraverso delle leggi, ne consigliò la fiduciosa osservanza. E alcuni secoli prima di lui Pitagora, imbevuto delle dottrine egizie, raccomandava ai suoi discepoli di non fidarsi del proprio orecchio per esprimere giudizi, essendo questo instabile e suscettibile d'errore per quanto riguarda la dottrina dell'armonia. Essi volevano che non si regolassero questi immutabili principi se non sull'armonia analogica e proporzionale dei numeri.

Fu a causa di queste idee, e della cura con cui i legislatori si impegnarono a mantenere la musica nella sua purezza che la maggior parte dei cantici prese un nome derivante dalle leggi che li modellavano. Platone, che ne descrive diverse specie chiamate Inni, Threni, Peana, Ditirambi non esita ad affermare che la corruzione degli Ateniesi coincise con il loro abbandono delle leggi musicali; poiché già al suo tempo il popolo si agitava fortemente per rivendicare l'arbitrio sui destini della musica; e da teatri, fino allora muti, si levava il clamore che decideva in modo definitivo il valore delle opere d'arte. Per questi motivi il grande filosofo affermò, non senza spirito, che il governo d'Atene, da aristocratico che era, stava diventando "teatrocratico". Poeti e musici, male istruiti sulle autentiche mète della scienza musicale, che non consistono tanto nel suscitare le passioni umane quanto nel temperarle, avevano causato questo disordine, scrollandosi di dosso delle regole che imbarazzavano la loro foga. Ma la punizione aveva seguito da vicino il loro errore; poiché invece di rendersi liberi, come credevano, costoro erano pervenuti ad uno stato di avvilente schiavitù, sottomettendosi ad un padrone così volubile qual è il gusto del volgo. Lo stesso Aristotele, che pure si oppone

quasi sempre alle idee di Platone, non osa contraddirlo su questo punto; ben sapendo che la musica, divenuta indipendente e irrazionale per ottenere i suffragi della moltitudine, aveva perso le sue più grandi bellezze. Tale licenza, condannata dai filosofi, bersagliata dalle frecciate degli scrittori satirici, repressa dai depositari delle leggi, non era altro che un deviamento dai principi. Le pretese del popolo nei riguardi delle belle arti, ben lungi dall'essere fondato come accade oggi, su dei diritti riconosciuti, non erano che una usurpazione suscitata, nel periodo di decadenza della Grecia, dalla fiacchezza di spirito degli artisti. Ma, quando il genio gliene dava i mezzi, gli artisti stessi sapevano reagire a questa infelice situazione. Sappiamo, per esempio, che quando gli Ateniesi vollero protestare contro Euripide (queste circostanze si verificarono spesso anche con altri artisti, forzati a ritoccare molte parti dei loro drammi per accomodarli al gusto popolare), il poeta si presentò sulla scena, e disse rivolto agli spettatori: "Io non scrivo le mie opere per imparare da voi, ma perché voi impariate da me". E' anche utile sottolineare che nello stesso periodo in cui gli Ateniesi dimenticavano le antiche leggi musicali e applaudivano agli accenti effeminati contenuti nella musica dei popoli Ionici i quali, curvi sotto il giogo persiano, consolavano la perdita della libertà abbandonandosi alla licenza, erano vinti a Egospotamo da quegli stessi Lacedemoni i quali, rigidi osservatori degli antichi costumi, giunsero a condannare il celebre Timoteo che aveva applicato quattro corde supplementari alla sua lira, accusandolo d'aver offeso la maestà della musica e d'aver tentato di corrompere la gioventù spartana con quella pericolosa innovazione.

La bruciante sconfitta di Egospotamo era, molto probabilmente, l'avvenimento che Platone teneva presente nel paragonare la decadenza politica di cui soffrivano gli atenie-

si del suo tempo alla decadenza dei loro gusti musicali. La vittoria di Maratona li aveva visti ancora rispettosi delle leggi antiche, e vigilanti sull'immutabilità di questa scienza. A nessuno era consentito variarne i principi, e i modelli, una volta fissati, non potevano essere suscettibili di cambiamento: i fischi, i rumori confusi delle moltitudini, i loro battimenti di mani (scrive Platone) non costituivano certo un motivo per modificare la regola.

Per riassumere i concetti che sono alla base di questa mia digressione, posso affermare che all'epoca in cui la musica aveva raggiunto il suo più alto grado di perfezione (sia in Grecia che in Egitto, in Cina o altrove) il popolo si guardava bene dal fare la parte del giudice, ma accettava rispettosamente le leggi tramandategli dagli antenati, amandole come produzioni spirituali della sua nazione e come rivelatrici della presenza divina. Ne ignorava i principi costitutivi, ma ne riceveva nello stesso tempo un benefico influsso, come avviene per una religione.

L'ateniese che, come Demostene, gettava lo scudo e fuggiva alla battaglia di Cheronea, non era certo più in grado di ragionare sul tipo di costituzione repubblicana che avrebbe preferito, e che avrebbe saputo difendere meglio. E la condanna a morte di Socrate ordinata da Anito dimostra che il più profondo conoscitore dei dogmi divini non era rispettoso della divinità più di qualunque altro. In tutti i paesi del mondo il volgo è fatto per agire e sentire, e non per giudicare e sapere. A uomini maggiormente qualificati deve essere lasciato il compito di giudicare e conoscere per lui, senza abbandonarlo in preda a ciò che gli può nuocere, anche quando si tratti di cose che lo dilettino superficialmente. Essendo le moltitudini, come è noto, facili a turbarsi e pronte a lasciarsi trascinare, dipende dalle scelte di questi uomini eletti se tali emozioni spirituali saranno rivolte verso

il bene o verso il male. Gli antichi legislatori, i quali conoscevano molto bene tutto ciò, e si erano resi conto dell'importanza che aveva la musica in queste cose, ne avevano fatto una scienza ammirevole, un'arte piena di saggezza; ma talmente ignorata oggidì che se ne parla come di una follia buona da relegare nel regno delle chimere. Io penso che alcuni elementi di questa antica scienza possano aiutare la nostra musica a risollevarsi dal singolare avvilimento nella quale si trova, e mi proverò ad indicare quali sono i mezzi di cui ancora disponiamo per restituirle una parte della sua antica forza morale.

Maestro di cetra in una pittura vascolare greca.

Berlino, Musei Statali.

Capitolo IV
Perché i principi della musica sono rimasti sconosciuti

Sebbene i saggi delle nazioni antiche nascondessero con tanta cura i principi della scienza musicale, non bisogna pensare che essi agissero in tale modo poiché per la loro difficoltà, od oscurità, questi principi potessero esser soggetti ad interpretazioni errate: ciò sarebbe un grave sbaglio.

Le leggi della musica erano di un'estrema semplicità; ma questa stessa semplicità costituiva un ostacolo che quegli uomini saggi avevano voluto evitare. Essi sapevano bene che nulla si accattiva maggiormente la venerazione del volgo quanto ciò che lo spaventa, che lo intimidisce; che si pone al di là della sua comprensione, velato da una misteriosa oscurità. Infatti, ogni cosa che si possa facilmente comunicare, che ciascuno, vedendola e possedendola per la prima volta, possa pensare d'averla da sempre vista e posseduta, fatalmente si degraderà agli occhi di chi la possiede, ed egli presto giungerà a disprezzarla. Le verità non possono essere esposte a tali oltraggi. Il volgo ama i suoi errori per la fatica che gli è costata il costruirli. Se ne appropria con forza, per sua necessità: ecco perché gli sono cari. E' un sentimento d'amor proprio che lo affeziona ai suoi prodotti; poiché l' errore è l'opera dell'uomo, e ciascun uomo può crearsi il proprio, solo quella verità, emanata dall'unità delle cose, è

comune a tutti ed uguale per tutti. Non sapremmo nemmeno immaginare la quantità di sforzi inutili, di sforzi male indirizzati che gli uomini hanno fatto, dopo lo smarrimento delle antiche verità e la chiusura dei santuari nel tentativo di ritrovare i dimenticati principi della musica. Per averne un'idea, basterebbe leggere tutto quanto è stato scritto su tale argomento, da Cassiodoro e Boezio in poi.

L'assennato Tartini, dopo aver fatto un utile studio di questi scritti, si è accorto di non aver trovato nulla che potesse aiutarlo a chiarire il problema, anche riguardo allo stesso sistema diatonico, del quale egli crede (e con ragione) che gli antichi ne avessero sempre celato il principio costitutivo. "E' cosa sicura" egli scrive "che la mancanza di una conoscenza perfetta del genere diatonico ha sempre impedito, ed impedirà eternamente agli studiosi di risalire alle fonti dell'armonia...".

Indubbiamente, coloro che pensano che tale conoscenza consista nello studio della scala diatonica, si sbagliano, e non riusciranno mai a penetrare le ragioni della scala stessa, tantomeno studiando i libri di qualche professore. Tra questi. non ve n'è uno che affronti con costrutto la questione della musica primordiale, e gli stessi Greci non ci hanno tramandato molto. E' vero che Pitagora e Platone ci hanno lasciato intravvedere qualcosa, spiegando ciò che loro ritenevano necessario per lo sviluppo dell'armonia, che essi consideravano la legge immutabile dell'universo; ma, nello stesso tempo, erano risoluti a mantenere il mistero sui principi costitutivi di questa scienza. Gli scrittori greci posteriori, come Didimo, Aristosseno e Tolomeo si sono accontentati di gettare qualche bagliore, benché minimo, su quanto avevano spiegato i filosofi precedenti; ma la loro discussione non li avvicinò punto alla comprensione definitiva del problema.

Roussier[1], che di tutti gli scrittori moderni è quello che si è maggiormente avvicinato alla sospirata soluzione, attribuisce al solo caso la sua fortunata scoperta a riguardo affermando che nulla di ciò che è stato scritto negli ultimi tempi avrebbe potuto metterlo sulla strada giusta. Ma anche questo sapiente teorico, per alcune deficienze del suo metodo, per la sua mancanza di riflessione e i suoi pregiudizi, non ha potuto trarre dalle sue fatiche il frutto che era lecito aspettarsi. Secondo la mia opinione, infatti, i preziosi elementi che egli ha riscoperto trovano nelle sue mani una sterile dimora.

E' necessario, a questo punto, che io prevenga una domanda che mi potrebbe fare il lettore, spiegandogli la ragione per cui di tanti iniziati che ebbero la possibilità di conoscere i principi delle scienze in generale, e della musica in particolare, nessuno è stato tentato di divulgarli. I primi istitutori dei

[1] L'abate Pierre-Josef Roussier (Marsiglia 1716, Econis 1790) fu tra i pochi studiosi di musica antica, nel XVIII secolo, a propugnare teorie che si possono accostare a quelle esposte da Fabre d'Olivet.

Egli iniziò non più giovanissimo lo studio della teoria musicale; nel 1764 pubblicò un "Traité des accords et leurs succession selon le système de la basse fondamentale, pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient l'accompagnement du clavecin"; a quest'opera fece seguito nel 1775 "L'Harmonie pratique on exemples pour le traité des accords". In entrambi i lavori, l'abate Roussier sembra schierarsi con i seguaci di Rameau. Alcuni anni dopo, egli abbandonò tali teorie: la lettura d'un passo di Timeo di Locri, citato da Platone, gli suggerì di tentare nuove ed inedite speculazioni teoriche. Studiando inoltre un bronzo antico, raffigurante i sette pianeti principali (da Saturno al Sole) egli credette d'aver trovato la chiave per interpretare le oscure teorie musicali degli antichi. Da questa antica raffigurazione, egli trasse per analogia la gamma dei suoni che considerò fondamentali: si, do, re, mi, fa, sol, la. Da questo principio, successivamente egli formò una serie di dodici quinte discendenti: si, mi, la, re, sol, do, etc., applicandovi delle progressioni matematiche. Al contrario di Burette, egli intendeva dimostrare la veracità dell'antico sistema musicale, basato sull' armonia dei rapporti matematici derivanti dall'osservazione degli astri; dimostrando allo stesso tempo la falsità dell'odierno sistema.

misteri erano profondamente convinti della validità degli argomenti che ho riportato; e, volendo agire nell'imitazione della divinità, che si sottrae ai nostri sensi e si compiace di celare agli uomini la vera essenza della natura, seminarono di ostacoli i sentieri dell'iniziazione, si circondarono di velami allegorici e non si pronunciarono se non per voce dei simboli, al fine di frustrare la curiosità degli uomini, di spingerli a fare dei raffronti, e di saggiare la loro costanza per mezzo delle numerose prove a cui li sottoponevano. Coloro che pervenivano agli ultimi gradi dell'iniziazione, giuravano di non tradire mai i segreti che a loro erano stati confidati. Non era permesso loro di scriverne, né di parlarne con alcuno che non fosse iniziato. La pena di morte era prevista sia per lo spergiuro, sia per l'indiscreto che, senza essere iniziato, tentava di profanare i misteri.

L'opinione dei legislatori era così intransigente a riguardo, che lo stesso Eschilo, sospettato d'aver fatto dei riferimenti ad argomenti misterici in un suo lavoro, evitò la condanna di stretta misura, dimostrando di non essere un iniziato. La testa di Diagora corse rischi per lo stesso motivo. Andocide, Alcibiade furono accusati, e rischiarono anch'essi la condanna. Aristotele stesso sfuggì con fatica alle persecuzioni dello ierofante Eurimedonte. Infine Filolao corse seri pericoli, e Aristarco di Samo subì un processo, l'uno per aver scritto, l'altro per aver detto che la Terra non è situata al centro dell'universo, divulgando così una verità che Pitagora aveva insegnato premurandosi di renderla oscura. Così dunque erano impediti di parlare quegli iniziati che la religione del giuramento prestato non tratteneva.

Tutto ciò che riguardava la Tradizione, sia orale che scritta, era nelle mani dello ierofante, che misurava le sue rivelazioni sulle capacità riconosciute dagli iniziati; ed era il solo depositario delle leggi religiose. La conservazione

allo stato puro dei misteri dipendeva dunque dalla dignità di chi li tramandava; ma quando la corruzione dei costumi pubblici provocò quella delle leggi, quando il santuario stesso non costituì più argine allo sfacelo, lo ierofante cessò di essere il più virtuoso tra gli uomini, e ricevette la tradizione senza poterla apprezzare e comprendere, ne disdegnò la sublime semplicità e l'alterò per accomodarla alle sue false idee. L'iniziazione, degenerando insensibilmente, giunse a divenire un'inutile cerimonia. I Sacerdoti di Iside e di Cibele si meritarono il disprezzo e la derisione universali per le loro farse ridicole e i loro costumi scandalosi. Il segreto dei misteri sparve con la virtù che ne costituiva la via. Commodo, Caracalla e Domiziano, nel tentativo di rianimare il cadavere, aggiunsero corruzione alla corruzione; fino a che i misteri religiosi, del tutto degenerati, non furono altro che delle scuole di dissoluzione; allorquando la virtuosa Iside invece d'aver intitolato un santuario a Roma, vide chiamare col proprio nome un lupanare, conosciuto come il "giardino" della dea.

Se qualche uomo previlegiato riscopriva, nel caos, un relitto di verità galleggiante sulla massa degli errori, e osava tentare di valorizzarlo, rimaneva incompreso o, coperto dal ridicolo, cadeva vittima di una orgogliosa ignoranza. Le opinioni e i pregiudizi del popolo s'erigevano sul piano di vera e propria scienza, e gli uomini dotati di talento lo adopravano per dare a queste illusioni una sorta di consistenza, cercando di ricoprirle d'una apparenza di ragione. E così il celebre Tolomeo, nel secondo secolo dell'èra cristiana, condensando a forza di calcoli in un sistema astronomico l'opinione volgare sul movimento degli astri, dette un fondamento agli errori del suo tempo anche riguardo alla musica. Nella prima parte del suo lavoro egli era stato ispirato da Eudosso; nella seconda, prese a modello Didimo e Aristosseno. Quest'ul-

timo, discepolo di Aristotele e, per conseguenza, abbastanza ostile a Platone, aveva scritto le sue opere allo scopo di combattere la dottrina speculativa, di opporre la sfera fisica a quella morale, il sensibile all'intellettuale, innalzando quindi il suo liceo sui rottami dell'Accademia. Egli sosteneva, contro l'opinione pitagorica, che l'orecchio è il solo giudice delle regole musicali. Noi possiamo notare, da ciò che riporta Cicerone, fino a qual segno egli travisasse l'insegnamento di Platone, pur con la pretesa di spiegarlo.

Egli affermava che la proporzione fa l'armonia, allo stesso modo le parti del nostro corpo son talmente disposte, che dal rapporto delle une con le altre ne sortisce l'essenza dell'anima.

Ecco un'idea che Cabanis[2] ha portato alle ultime conseguenze, considerando l'anima come una facoltà del corpo allo stesso modo di Aristosseno. Aggiungo che dei 453 volumi che questi scrisse, solo uno ci è pervenuto, ed è quello sulla musica, che Meibonnius[3] ha tradotto.

[2] Cabanis: celebre medico e fisiologo francese del sec. XVIII.

[3] Meibonnius (latinizzazione di Meybom e Meybaum) nato in Slesia nel 1626, fu uno dei più grandi filologi del suo tempo. Oltre al trattato di Plutarco, M. tradusse gli scritti musicali di Tolomeo, coi commenti di Porfirio sugli stessi. Fu inoltre autore di una "Epistola de Scriptoribus variis musicis".

Capitolo V
Vicissitudini della scienza musicale

Teone Smimeo, allievo di Platone, scrisse prevalentemente per sostenere le teorie del suo maestro; e poiché era senza dubbio un iniziato, e di conseguenza non poteva parlare apertamente dei principi delle varie scienze, le sue metafore e le sue espressioni oscure costituirono un ostacolo molto debole all'ascesa e all'affermazione delle teorie di Aristosseno, più chiaro nelle sue espressioni; il quale, abbiamo detto, era seguace della fisica aristotelica che già allora cominciava a diffondersi. D'altronde, la fisica offriva numerosi vantaggi a degli spiriti fortemente inclini al materialismo sui quali la metafisica non aveva più presa. Allora si affermarono due sette rivali: quella dei pitagorici, i quali sostenevano che gli intervalli musicali dovessero essere fissati su dei rapporti autentici, i princìpi dei quali dovevano rimanere segreti, e quella dei seguaci d'Aristosseno che pretendeva di attribuire all'orecchio il compito di utilizzare gli intervalli musicali, stabiliti a mezzo di calcoli empirici. Senza dubbio le due sette contendenti non produssero altro che una miriade di libelli polemici, vane discussioni che l'ingiuria del tempo, per una volta benedetta, ci ha fortunatamente risparmiato. Noi sappiamo solo che il maestro di Socrate, Damone, e poi Analissa, Democrito, Antistene (lo scolarca dei cinici), Euclide, Diocle, Filolao, Timoteo, Melampide, Luciano, Porfirio, Giamblico, Apuleio e una folla d'al-

tri scrissero di cose musicali. Dal trattato di Plutarco, che ci è pervenuto, osserviamo che ben difficilmente esso potrebbe chiarirci molte cose, proprio perché imbrogliato nelle pastoie di tali sterili dispute. Dall'oblìo dei principi e dall'incertezza dell'empirismo nascevano sfilze di contraddizioni. Praticamente, ciascuno si era creato un proprio sistema privato. Tolomeo, che, come ho detto, tentò di organizzare queste opinioni discordanti, finì con l'ammettere cinque specie di suoni diatonici: il molle, il tonico, l'antico, l'intenso e l'uguale. Infine le tenebre, sempre crescenti, aumentarono ulteriormente in seguito alla caduta dell'Impero romano, che, indebolito da una parte per la decadenza della religione, attaccato dall'altra dagli sciami dei barbari, privo di virtù e, di conseguenza incapace di resistere a questa duplice ingiuria, crollò definitivamente trascinando sotto le sue rovine quel poco di scienza e di luce intellettuale che gli restavano[1] . La musica disparve. Le orde feroci che miravano al dominio del mondo non erano certo adatte, nella loro rudezza e grossolanità, a godere molto le dolcezze della melodia; e i culti che a loro il destino aveva assegnato, nati nell'oscurità e tra le classi più basse del volgo, non erano affatto più propizi a ispirare loro l'amore per le scienze.

Nella loro barbarie senza freno, mancava ogni fermento necessario alla futura rinascita della cultura illuminata. Non starò adesso a rammentare lo spaventoso quadro che gli scrittori dell'epoca tracciarono di tali orde devastatrici. Lo storico Procopio afferma che è un sentimento d'umanità ad arrestare la sua penna, e che non vuole trasmettere alla posterità dei

[1]Gli stessi concetti sulla decadenza della musica in questo periodo li riscontriamo nel primo capitolo del "Dialogo della musica antica e della moderna" di V. Galilei (1581).

dettagli che potrebbero farla inorridire. Idaco, Isidoro, Sant' Agostino invano cercarono espressioni adatte a descrivere gli orrori di cui furono i mesti testimoni. Ebbene, questi barbari non solo ignoravano le arti, ma le disprezzavano. Il nome "romano" in essi suscitava tutto ciò che possa e-sistere di basso, laido, di sordido e di vizioso. Essi guarda-vano alle scienze come alla fonte di ogni corruzione ed av-vilimento.

Ora, c'è da dire che i primi cristiani condivisero tali i-dee. Secondo la confessione di alcuni storici, essi erano uomi-ni per lo più di bassa condizione, senza educazione e comple-tamente illetterati. Condannavano tutte le arti come perni-ciose, ed ogni forma di commercio come iniquo. Uno dei loro più noti scrittori, Clemente Alessandrino, proponeva di mettere al bando la musica, tanto vocale quanto stru-mentale, e proibiva a ciascuno di suonare soprattutto il flauto. E così i popoli e le leggi alle quali sottostavano erano davvero fatti l'uno per l'altre, e solo la divina Prov-videnza poteva fare in modo che da tale spaventoso magma sortissero nazioni più sagge e rinate alle scienze come quel-le che dominarono in seguito l'Europa. Plutarco rammen-ta che un re degli Sciti, tale Atea, avendo ascoltato un abi-le suonatore di flauto, affermò di preferirgli il nitrito del suo cavallo. Noi sappiamo da un'infinità di testimonianze che certi popoli ebbero nei confronti delle scienze, e dei libri che ne trattavano, una tale avversione che cercarono di can-cellarne ogni traccia ovunque la guerra li avesse resi pa-droni. Le rapine e gli incendi seguivano sempre i loro pas-si. E tale spirito di distruzione fu ulteriormente ravvivato e nutrito da una forma di religione di tutto intollerante. Era-no passati tre secoli dall'epoca di queste violente incursio-ni, quando costoro, resi più calmi dalla stabilità del loro potere, trovarono in Papa San Gregorio il primo uomo che

impedì ulteriori distruzioni dei monumenti e dei testi antichi. E' a questo Papa che noi dobbiamo i primi elementi della moderna musica, e la nascita di quel canto che in sua memoria si chiama 'gregoriano'. Su questo canto si regola ancora la nostra melodia, e dallo stesso è nata l'armonia moderna. San Gregorio, implacabile nemico d'ogni cosa che provenisse dalla Grecia o da Roma, nazioni ch'egli giudicava guidate dal demonio, sostituì all'antico tetracordo un eptacordo; vale a dire in luogo della quarta, sulla quale Pitagora aveva basato il suo sistema, questo Papa pose una settima ed intonò sette suoni consecutivi al posto dei quattro che c'erano prima, senza dare alcuna motivazione a tale mutamento e senza basare la sua nuova scala musicale su alcun principio solido. Malgrado l'autorità e le esortazioni del Venerabile Beda, la musica gregoriana fu per lungo tempo ignorata dai popoli che abitavano l'odierna Francia. Le genti incivili che riempivano queste contrade avevano anche esse in verità troppo poco gusto per sentire il fascino della musica e cercare di educarsi a quest'arte. La loro lingua sorda, piena di suoni gutturali, era più adatta ad imitare il verso delle rane e delle anatre che riempivano le paludi dalle quali essi erano provenuti; e non a riprodurre la dolce melodia degli uccelli che abitano le più pure regioni delle montagne meridionali. Malgrado gli sforzi che ripetutamente compiranno in Francia Pipino il Breve, Carlo Magno e Luigi il Buono, il canto nelle chiese non consistette per molto tempo in qualcosa di diverso da una salmodia rauca e monotona nella quale Sant'Ambrogio aveva tentato, prima della riforma gregoriana, di inserire qualche tratto dei canti antichi, qualche brandello sopravvissuto alla distruzione. Anche re Alfredo si sforzò inutilmente di introdurre il canto gregoriano in Inghilterra. E la musica non potè uscire da questo affossamento fino a quando una scintilla di genio non il-

luminò la profonda notte che copriva l'Europa. Allora vedemmo scendere dalle montagne Occitaniche i primi poeti ed i primi cantori moderni. E' ai trovatori che si deve la rinascita della musica. Come scrissi in un mio lavoro giovanile sono essi che, apparendo tra le tenebre dell'ignoranza e della superstizione, ne arrestarono le devastazioni spirituali. Addolcirono l'asperità dei costumi feudali; sollevarono le genti dal fatale affossamento nel quale si trovavano, rianimarono gli spiriti, e provocarono infine la nascita di quell' aurora di intelligenza il cui benefico giorno rischiara oggi le nazioni.

Capitolo VI
Origine del sistema moderno

Il dominio dei trovatori durò all'incirca trecento anni, vale a dire che dalla metà del XI secolo si estese sino all'inizio del XIV.

In tale arco di tempo, Guido d'Arezzo inventò un nuovo modo di annotare la musica, facilitando così non poco il suo studio. In seguito, l'armonia cominciò ad affermare la sua importanza, e nacque ciò che noi chiamiamo contrappunto. Fino ad allora, la musica era limitata ad una sorta di melodia la quale, a ben osservarla, non era che una salmodia ad una sola parte; di ciò possiamo avere testimonianza dai manoscritti che ci sono pervenuti, dai frammenti delle canzoni del conte di Champagne e di altre cose di cui siamo a conoscenza. E così questa scienza, che sembrava essersi spenta con l'Impero d'Occidente, si rianimò dopo circa mille anni allorquando l'Impero d'Oriente assistè all'emigrazione dei Greci dalla loro patria, inondata dai Turchi, e il mondo vide gli antichi scrittori greci e latini uscire dalle loro tombe, per così dire, e confermare e concludere ciò che i Trovatori avevano così felicemente iniziato.

La scoperta dell'America, l'invenzione della stampa, contrassegnarono così quest'epoca memorabile della storia umana. Tutto contribuì allo sviluppo della cultura e dell'intelligenza.

Così, mentre la musica pratica si evolveva, mentre gli ar-

tisti si formavano alla corte d'Enrico II, dove la celebre Caterina de' Medici aveva condotto i più dotati musici italiani, gli studiosi dell'epoca cercavano di fissare le leggi di quest'arte, leggevano Boezio e Guido d'Arezzo, e talvolta arrivavano a prendere in considerazione anche Tolomeo, ma la gran confusione nella quale si imbattevano, se tentavano di spingersi più indietro nel tempo, impediva loro di risalire alle fonti dei dimenticati principi primordiali. Roussier assicura inoltre che un certo Lefèvre d'Estaples[1], verso la metà del XVI secolo, aveva scritto un trattato ove aveva riscontrato elementi di chiara derivazione Pitagorica nelle enunciazioni di Boezio e di Guido d'Arezzo. La cosa mi sembra in verità piuttosto fantasiosa, in quanto sarebbe stato estremamente difficile per questi autori poter esaminare con chiarezza certi argomenti. In ogni caso, quel che di vero ci poteva essere nelle argomentazioni del d'Estaples non potè avere seguito, dacché di lì a poco il successo delle teorie di Zarlino provocò nuovi errori.

Zarlino, al quale si debbono i principi teorici sui quali si basa il sistema moderno, era maestro di cappella nella cattedrale di San Marco a Venezia. Non si può certo negare ch'egli fosse un abile musicista ed uno studioso erudito; ma gli mancò il genio per seguire le conseguenze di una verità, e la forza per restarvi attaccato. Quantunque egli conoscesse benissimo le proporzioni che dovevano legittimamente seguire i suoni diatonici, cromatici ed enarmonici, e si fosse accorto che si tratta di suoni dettati dalla natura e dalla scien-

[1] Jacques Lefévre d'Etaples (Faber Stapulensis) fu uno dei più considerevoli filosofi aristotelici della Francia rinascimentale. Non fu immune da influenze da parte dei neoplatonici fiorentini. Nel 1514 curò la prima edizione completa delle opere di Cusano in Francia.

Per maggiori ragguagli, cfr. E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Reinassance* (Teubner, Leipzig 1927) e A. Renaudet, *Prériforme et Humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie (1494-1517)*, Paris, 1916, oppure ristampa del 1953.

za, i quali s'identificano in quelli stabiliti da Pitagora e Platone, non riuscì a creare altro che una serie di proporzioni artifisiose e false, alfine (disse lui) di conformarle alle esigenze del contrappunto. E così, secondo il maestro veneziano, non si può fare dell'armonia senza vìolarne i principi, e non si possono formare degli accordi senza discordare voci e strumenti. Idea ben strana, in verità! Salinas[2], lo scrittore spagnolo che avversò Zarlino per le sue frivole opinioni, pure concordò su questo punto, affermando che per formare un'armonia perfetta si deve rinunciare alla giustezza dei suoni che la compongono. Vincenzo Galilei, padre del celebre astronomo, fu l'unico ad opporsi agli errori di Zarlino, ma non riuscì ad impedire che essi invadessero subito l'Italia ed in seguito la Spagna, la Francia, ed il resto dell' Europa. Gli autori italiani, tra cui lo stesso Padre Martini, adottarono le proporzioni artificiose del teorico veneziano, pur riconoscendone la falsità! Il celebre Rameau, in Francia, e il succitato Padre bolognese, in Italia, pur nelle evidenti differenze che intercorrono fra le loro teorie, non ebbero entrambi altro scopo che dare un fondamento a queste errate proporzioni, che essi ritenevano inseparabili dal concetto di armonia. Tali errori seguiranno inoltre il tedesco Eulero, e poi Cartesio, Kircher[3], d'Alembert, J. J. Rousseau; ed una

[2] Francesco Salinas (1512-1590) nato a Burgos. Una grave malattia lo rese cieco in tenera età, senza però impedirgli di studiare la musica e il latino. Entrato in seguito all'Università di Salamanca, acquisì una cultura vastissima. I suoi interessi d'erudito si concentrarono presto sulla musica degli antichi. Dopo un lungo soggiorno in Italia, S. tornò in Spagna a Salamanca, ove diventò professore universitario.

Il suo trattato "De Musica" (1577) dimostra quanto questo grande erudito spagnolo fosse versato, oltreché in musica, in filosofia e in matematica. Scopo principale delle sue ricerche sulla musica antica fu l'indagare sui rapporti tra ritmo musicale e ritmo poetico. Riguardo alla teoria delle proporzioni musicali (intervalli) fu seguace di Boezio.

[3] Atanasio Kircher (1602-1680) fu un celebre poligrafo. I suoi interessi toccavano le branche più varie dello scibile. Scrisse alcune opere d'argomento musicale, tra cui la "Musurgia Universalis" (1650), divisa in dieci capitoli, alcu-

folla d'altri che qui è inutile menzionare vi basarono calcoli e teorie.

Ecco dunque, dopo le teorie di Zarlino, da tutti accettate, quali sono gli elementi del sistema moderno: su sette note diatoniche, do, re, mi, fa, sol, la si, ve ne sono tre (do, fa, sol) che sono giuste, una, il re, è alternativamente giusta o falsa, a secondo che la si consideri come "quinta" di sol, o "sesta" di fa; altre tre, mi, la, si, sono del tutto false.

Queste sette note diatoniche, essendo suscettibili di alterazioni in "diesis" o in "bemolle", danno un totale di quattordici note cromatiche. Ora, queste quattordici note sono del tutto false, senza eccezione alcuna. Per quanto concerne i suoni enarmonici, essi non esistono affatto.

E' facile notare, dopo questa breve esposizione, che le voci di molti strumenti (particolarmente il pianoforte, il clavicembalo, l'arpa e la chitarra) sono forzati a seguire delle intonazioni artificiose, e forzano a loro volta altri strumenti che li accompagnano per adattarli ai loro suoni, sotto la minaccia di sgradevoli stonature; ed il risultato di questo metodo è appunto che il genere diatonico è assieme giusto e falso; che il genere cromatico non offre alcunché di giusto; e che ci è ignoto il genere enarmonico.

Bisogna quindi convenire che se, come hanno affermato Zarlino, Salinas e Martini, e come ha creduto lo stesso Rous-

ni dei quali riguardano gli effetti morali della musica presso gli antichi, ed i sistemi musicali dei greci e degli ebrei. Il trattato contiene idee e teorie di indubbia novità e interesse, accanto a numerose inesattezze e ad alcune assurdità.

Gli studi che K. condusse sul fluido magnetico lo portarono a scrivere d'una sorta di musica misteriosa che abita le piante e le cose. Un'altra sua importante opera è "Phonurgia nova" (1675), anch'essa contenente numerosi errori. K. scrisse tra l'altro uno studio sulla "musica geroglifica" (Oedipus Aegiptiacus, 1652) ed un volume "De Magnetismo Musicale", contenuto in un più vasto studio sui fenomeni del magnetismo. Meibonnius fu suo fiero avversario.

seau, per ottenere un' "armonia" noi abbiamo adottato un tale sistema, la nostra armonia non merita affatto tale nome e il nostro sistema potrà essere giustificato solo in funzione del contrappunto. E bisogna inoltre convenire che i nostri sinfonisti hanno ben pochi motivi di meravigliarsi se la loro musica non produce gli effetti dell'antica poiché essi si sono discostati dalle regole naturali ed hanno corrotto l'orecchio abituandolo a ricevere suoni artefatti ed irregolari. Se i Greci avessero posseduto un sistema musicale in tutto simile al nostro, non potrei certo comprendere le meraviglie ch'essi vantavano. Arriverei così ad una insanabile contraddizione: quella tra la fatuità della causa e la forza dell'effetto.

Ma io posso assicurare che la parte elementare e fisica del loro sistema, connessa strettamente all'aspetto intellettuale e morale, avente la medesima rettitudine in entrambi i casi, era in grado di agire sullo spirito come sui sensi, con pari forza.

E' vero, inoltre, che l'orecchio, abituato a questa rettitudine fisica e morale, esigeva dai suoni non poco, rendendo l'esecuzione difficile pur senza permettere i tratti brillanti e i passaggi virtuosistici di cui si vantano i moderni musici.

Ma, come ebbero già a dire gli antichi, l'eccellenza dell'arte non dipende dall'altezza dei suoni raggiunti, né dalla rapidità della loro successione; bensì nel modo in cui i suoni s'elevano all'altezza del soggetto.

Capitolo VII
Etimologia della parola "musica"
Il numero considerato come principio musicale

La parola "musica" deriva dal greco (musikè) e dal latino (musica). In greco, essa è formata dalla radice "musa", che a sua volta proviene dall'egiziano, e dalla terminazione "iké" derivata dal celtico. La parola egiziana "mas" o "mus" indica propriamente la generazione, la nascita o lo sviluppo esteriore d'un principio, cioè la manifestazione sensibile, il passaggio in atto di ciò che era in potenza. Si compone dalla radice "âsh", che caratterizza il principio universale primordiale, e dalla particella "mâ", che indica tutto ciò che si sviluppa e si manifesta esteriormente. In una infinità di lingue antiche, "As" sta a significare l'Unità, l'Essere Unico, Dio, e "mâ" si applica a tutto ciò che è fecondo, formatore, generatore; si identifica spesso con il mare. Anche la parola greca "musa" viene applicata, secondo la sua origine, e tutto ciò che è sviluppo di un principio, a tutta quella sfera d'attività ove lo spirito passa dalla potenza all'atto, rivestendosi d'una forma sensibile.

Nella sua accezione più ristretta, indica un modo d'essere, come viene espresso anche dalla parola latina "mos". La parte terminale "ike" sta ad indicare una cosa che viene rapportata ad un'altra per analogia, ove la seconda è considerata emanazione della prima. Tale particella si riscontra in quasi tutte le lingue antiche del Nord Europa,

sotto varie forme: "ich", "ig", o "ick". Tutte queste forme si possono far risalire al celtico "aich", che vuol dire "uguale", e deriva a sua volta dalla radice egiziana ed ebraica "ach", simbolo dell'identità e della fratellanza.

Se, attraverso tale spiegazione etimologica della parola "musica", sapremo riconoscere in quale senso essa veniva considerata presso gli antichi, avremo meno difficoltà a comprendere le diverse accezioni sotto le quali costoro vollero considerare le loro arti, e il significato universale che essi attribuirono alle scienze che le manifestavano. Comprenderemo più facilmente, inoltre, il motivo per cui essi consideravano tutte le arti d'imitazione come sottomesse alla musica; poiché, seguendo il significato della parola stessa, tutto ciò che è sviluppo di pensiero, tutto ciò che manifesta sensibilmente la sfera intellettiva, che riduce in atto ciò che è in potenza, rivestendolo di forme appropriate, le appartiene.

Gli Egizi, al contrario dei Greci che ne avevano nove, contavano nella loro mitologia solo tre muse: Melete, Mneme, Aede; vale a dire colei che genera, colei che designa e conserva nella memoria, e colei che manifesta il tutto rendendolo comprensibile. I Greci, distinguendo i ben noti attributi delle loro nove muse, le considerarono figlie di Zeus e di Mnenosine; cioè dell'Essere eternamente vivente e della facoltà memorativa. Esse erano comandate da Apollo, simbolo solare della germinazione universale. Dacché i moderni, dopo molto tempo, hanno astratto la musica propriamente detta dalla scienza musicale in genere, vorrei almeno in un punto seguire il loro esempio, considerando la musica come quella parte della scienza che, per manifestare ciò che è nell'intelletto dell'uomo, adopera due elementi costitutivi: il suono ed il tempo, considerandoli l'uno materia e l'altro regola della forma da modellare a mezzo dell'

arte. Il suono, dunque, quale prodotto di un corpo sonoro, non è percepibile dall'orecchio umano se non attraverso la vibrazione che esso comunica all'aria, seguendo dei calcoli dipendenti dal numero; non acquista proprietà melodiche ed armoniche, procedendo cioè verso l'acuto o il grave, se non seguendo delle proporzioni egualmente dipendenti dal numero. Ne consegue che il numero si trova ovunque inerente agli elementi musicali, è evidentemente anteriore ad essi, e irresistibilmente dichiara i loro principi.

E' il numero, dunque, il principio musicale, e con l'aiuto delle sue proprietà a nostra conoscenza, noi possiamo riconoscere quelle del suono e del tempo, materia della scienza musicale. Lasciando alla fisica ed alla metafisica il compito di definire tutto ciò che concerne la loro essenza particolare o assoluta, a noi interessa sapere cos'è il suono di per se stesso, e cosa lo distingue dal rumore; distinzione questa ancora dipendente dal numero, poiché, come ho scritto in un'altra mia opera[1], il rumore altro non è che la somma d'una moltitudine di suoni diversi che contrastano l'uno con l'altro le loro ondulazioni sonore. I suoni quindi s'allontanano dal rumore ed acquistano una natura veramente "armonica" tanto più quanto il corpo che li produce è più elastico, omogeneo, formato da sostanze il cui grado di purezza e di coesione è più perfetto ed equilibrato. Riassumendo, possiamo concludere che un corpo insonoro è costituito da masse d'ineguale natura e solidità, e diventa tanto più sonoro quanto più s'avvicina all'omogeneità. Il risultato delle esperienze che ho compiuto scrivendo l'opera da cui traggo queste argomentazioni, è che l'udito dell'uomo, partendo dallo stadio iniziale del ru-

[1] "Nozioni sul senso dell'udito".

more prodotto dalla eterogeneità, è giunto a concepire il suono sottoponendosi, per gradi, allo sviluppo delle vibrazioni avvicinantesi sempre più all'omogeneità.

Perché tale è l'essenza della natura; *l'unità* assoluta è la sua meta, la diversità il suo punto di partenza, l'unità relativa i suoi momenti di stasi.

I fisici, che hanno calcolato il numero delle vibrazioni prodotte da un corpo sonoro in un tempo stabilito, assicurano che il suono più grave che l'orecchio umano possa percepire è quello prodotto da un corpo che vibra 20 volte al secondo. mentre il più acuto è di quarantamila vibrazioni nello stesso arco di tempo.

Flautista. **Perugia, sepolcro dei Volumni, urna cineraria.**

Capitolo VIII
Definizione della melodia:
come essa viene prodotta e modificata.

Seguendo la definizione corrente[1], la melodia è una successione di suoni ordinati in tal modo da formare un insieme gradevole all'orecchio. Ma, mi sembra che a coloro i quali si accontentano di tale definizione, si potrebbe domandare che cosa loro intendono per "gradevole all'orecchio", e come possa una mera successione di suoni formare un senso. Non credo che, allo stesso modo, sia possibile affermare che la pittura consiste in una successione di colori, o la poesia in una successione di parole; quantunque sia evidente che la loro base materiale consista appunto in colori e parole. Dobbiamo dunque affermare che la melodia è prodotta non già dai suoni di cui è composta, ma dal pensiero che li modella e li governa. Dei suoni raggruppati a caso o per calcolo di convenienza, possono bene formare qualcosa di gradevole per l'orecchio, ma mai un senso; allo stesso modo un abile accostamento di colori può essere gradevole per gli occhi, ma non costituirà mai un quadro.

Diciamolo chiaramente: senza pensiero non esiste melodia, come non esisterebbero pitture e poemi. I suoni, i

[1] La "definizione corrente" è, ovviamente, quella russoiana tratta dall' Enciclopedia, com'è facile riscontrare.

colori e le parole sono i mezzi attraverso i quali la musica, la pittura e la poesia manifestano il pensiero, rivestendolo diversamente, ma sempre dando una forma sensibile a ciò che prima esisteva solo nell'intelletto. Ciascuna di queste arti ha la sua maniera propria di agire. La poesia, animata da un pensiero universale, lo rende particolare per farlo intendere; la musica al contrario, suscitata da un pensiero particolare, lo universalizza aumentandone la dolcezza e la forza. La pittura mantiene ciascun pensiero nella sfera originale, limitandosi a fissare gli effetti che le altre due arti spesso lasciano evanescenti e sfuggenti. Così la poesia e la musica si integrano a vicenda, poiché la poesia determina quel che di vago c'è nella musica, e la musica estende ciò che di troppo ristretto vi è nella poesia. Di conseguenza, potremmo bene figurarci queste due arti come i due veri ministri del pensiero. La prima, trasportando le idee dal cielo alla terra, particolarizza l'universale; la seconda, elevandole dalla terra al cielo, universalizza le idee che la poesia, per sua natura, mantiene fisse al particolare. La pittura, fissando in un attimo l'immagine di questi movimenti contrari, arresta l'anima sul punto ch'essa vuole offrire alla sua contemplazione.

Dopo queste considerazioni sulla natura e l'oggetto della musica considerata come arte, credo che si debba definire la melodia in ciò che ne costituisce l'essenza; non già dunque come una successione di suoni, ma come espressione di un pensiero derivato direttamente o indirettamente dalla poesia, è reso universale da particolare che era, per mezzo di suoni la cui autenticità, coordinazione e durata sono determinati dalle leggi musicali.

Riguardo poi al pensiero generatore della melodia, o a tutto ciò che ha rapporti con la musica o le arti in genere, è utile prendere in considerazione le affermazioni degli antichi. Essi sostenevano che il genio partorisce tutto ciò

ciò che è sublime, e che nulla di sublime può essere mai prodotto all'infuori di lui. Credevano inoltre che al genio solamente spettasse di parlare di cose divine, e che la melodia da lui creata era la sola degna di portare agli dei le preghiere degli uomini, la sola in grado di risvegliare nell'animo umano l'idea della Divinità e l'amore per essa. Riguardo alla scienza dicevano che talvolta può supplire al genio ed aiutarlo, ma non mai sostituirlo in tutto. La melodia che il genio crea, gli antichi la vedevano adatta ad esprimere l'essenza della natura, a suscitare o a calmare le passioni umane, a ricordare gli avvenimenti della vita e a contribuire alla sua felicità, alleggerendo la fatica ed alleviando il dolore. Il pensiero del genio, dunque, presiedeva alla melodia sacra, che aveva nei templi la sua natura, la collocazione. Il pensiero legato alla scienza riponeva la sua forza nella melodia drammatica, che regnava soprattutto nei teatri. Proprio il contrario, quindi, di ciò che accade oggidì. Ma, siccome è raro che l'uomo possa rimanere in un'armonia perfetta, quando la virtù che lo rende puro non è abbastanza forte per elevarlo fino alla vera luce intellettuale, gli antichi insegnavano che quando tale forza viene perturbata, l'uomo comincia a perdere le sue facoltà. Nel caso poi che la virtù ceda interamente al vizio, le leggi e i principi si oscurano, l'ignoranza e il vano orgoglio prendono sistematicamente il posto della verità, e s'afferma il regno dell'opinione, del pregiudizio e dell'interesse. Allorquando l'anima è dominata dai turbamenti di cui ho parlato, i pensieri ch'essa emana sono per forza di casi analoghi alle facoltà che le sono rimaste. Per cui, la facoltà ideativa, esaltando l'immaginazione, reca alle sue produzioni (ed in particolare alla melodia) una tinta romantica, seguendo quell'aspetto dell'anima nel quale dominano i fattori psicologici, creando degli oggetti fantastici, dipendenti dalla ragione, dalla passione e dalla volut-

tà. Da parte sua, la facoltà memorativa rintraccia il ricordo degli oggetti che maggiormente hanno interessato l'anima, e, seguendo le stesse leggi della precedente, è in grado di descriverli facilmente. Da quest'ultima deriva la facoltà descrittiva, dalla quale, ad esempio, il teatro riceve le sue scene più potenti, soprattutto quando tale forza viene esercitata facendo vibrare le corde passionali dell'anima, che sono le più sensibili. Infine, è dalla facoltà di concepimento che il talento maggiormente deriva: essa fa sì che l'uomo riconosca facilmente i rapporti tra una e l'altra cosa, stabilisca le forme, e sviluppi ed applichi le regole. Il genere di melodia che questa facoltà produce è regolare, ma freddo, tanto più quanto il suo dominio s'esercita nell'ambito razionale. L'uomo che si lascia guidare, nelle sue composizioni musicali, solo dalla facoltà ideativa, produrrà in se stesso una sorta d'esaltazione che il volgo potrà confondere col genio, ma dal quale in realtà differisce enormemente. Chi, invece, è dominato dalla facoltà memorativa, produrrà con forza e gradevolezza nei suoi risultati. Il terzo, con talento e basta. Per concludere, l'uno lavora con fuoco, l'altro con spirito, il terzo con freddezza.

Detto ciò, è facile capire come non si possa insegnare a nessuno un metodo compositivo qualunque, poiché esso dipende interamente dal pensiero del musicista, che prende forma nella sua anima e nei suoi caratteri. Tutto quello che possiamo fare, è indicare a questo pensiero i materiali da impiegare, ed i mezzi che la natura ha messo a disposizione per svilupparli e modificarli.

Capitolo IX
Sistema musicale dei Cristiani d'Oriente

E' molto probabile che il sistema musicale degli Orientali abbia posseduto, anticamente, un qualche metodo di annotare i suoni. Infatti gli Egizi, i Fenici e i Greci, la musica dei quali molto influì su quella persiana, impiegavano, come sappiamo, i primi le vocali, gli altri tutte le lettere del loro alfabeto allo scopo di indicare i suoni. Ma a causa d'un seguito di rivoluzioni che hanno afflitto a più riprese l'Asia e l'Africa, è facile comprendere come tali metodi si siano completamente smarriti in Oriente; ed è confermato che né gli Arabi, né i Persiani conoscevano metodi di annotazione musicale prima che un certo Demetrio Cautemiro, nel 1673, tentasse di far adottare i numeri a questo scopo. La sua invenzione, che ebbe qualche successo in Turchia e soprattuto a Costantinopoli, non è stata però ancora adottata né in Persia né in Arabia. L'Egitto stesso sembra essere rimasto del tutto estraneo a tali procedimenti, a giudicare da quanto hanno riferito alcuni viaggiatori francesi. Essi raccontarono che la prima volta che gli egiziani videro dei nostri musicisti annotare un'aria e cantarla davanti a loro, immaginarono che in quei semplici segni vi fosse alcunché di magico. Questo dimostra come la scienza musicale sia trascurata in Egitto; e conferma l'asserzione di certi scrittori che descrivono la pratica musicale egiziana come una cieca routine che va degradandosi sempre più.

I Cristiani d'Oriente hanno, nelle loro varie sètte, numerosi sistemi musicali che differiscono notevolmente da quelli arabi, persiani e turchi.

Gli etiopici, la civiltà dei quali li pone sopra tutti i Cristiani d'Oriente, si servono dei caratteri dell'alfabeto per annotare la loro musica. Tali caratteri, che talvolta formano una parola di una o due sillabe, indicano piuttosto gli intervalli dei suoni, che non i suoni stessi. Così "hè" esprime il semitono ascendente, o diesis; "se" il semitono discendente, o bemolle; "Ka" il tono, "hau" la Terza diapeutica; "Oua" la terza diatessarica; "é" la quarta, "zahé" la quinta, e così via. Il sistema musicale di questo popolo, che essi affermano essere stato ispirato dallo Spirito Santo ad un certo Iared, ha tre tonalità, o modi: il modo "guez", lunare, caratterizzato da una modulazione plagale che termina in "mi"; il modo "ezel", solare, caratterizzato da una modulazione plagale che termina in "mi" o in "fa", ed infine il modo "avarai", il più solenne, destinato alle grandi cerimonie, che consiste in una sorta di sintesi degli altri due. Il canto etiopico, che un tempo era molto semplice e lineare, è oggi sovraccarico di ornamenti come quello arabo. Tale cambiamento si può giudicare paragonando una strofa risalente a 150 anni fa, riportata dal Kircher, con gli ornamenti che le sono stati aggiunti in seguito. E vediamo come ad un canto grave e maestoso si sia sostituito un canto contorto, manierato ed inespressivo. Tutti i canti sacri degli Etiopici e degli Abissini hanno oggi queste caratteristiche.

I Copti, che discendono direttamente dagli antichi Egizi, hanno una musica ancor peggiore di quella etiopica. Non solo è piena di stupidi gorgheggi, di inutili volute e di ridicole sbrodolature; ma i loro canti sono d'un tale languore e rendono le loro cerimonie così noiose per la lo-

ro soporifera monotonia, che coloro i quali vi assistono sono obbligati a tenere delle grucce sotto le ascelle, che li sostengano nel corso dell'ufficio divino[1]. Alcuni studiosi dell'attuale stato della musica in Egitto, riportano un canto copto che sembra essere in tonalità di "si". Il sistema musicale dei copti prevede dieci modi, ma la differenza che distingue le loro modulazioni è talmente tenue, e le melodie così insulse che gli studiosi non possono essere in grado di apprezzare nulla di queste musiche.

I cristiani della Siria, chiamati Giacobiti, non posseggono alcun metodo di notazione musicale. Le loro melodie sacre si tramandano per tradizione. Essi hanno due specie di canti, legati a due specie di riti, uno detto di Santo Efremio[2], che fu diacono e visse nel IV secolo, e l'altro istituito da un discepolo di Eutichio, chiamato Giacobbe. I due canti sacri si chiamano rispettivamente "Meshoihbo Ephremeito" e "Meshouto Iacoboito". Hanno due sistemi diversi, ciascuno formato da otto modi, tra i quali possiamo riscontrare le modulazioni autentiche e plagali dei modi principali Dorico, Lidio e Frigio. La melodia siriaca è piuttosto gradevole, e molto meno carica d'ornamenti di quella etiopica.

[1] In effetti le cerimonie copte si distinguono per la loro monotonia, oltreché per la loro eccezionale lunghezza (fino a 6 ore). E' strano comunque come F. d'Olivet non accenni, in questo capitolo, agli aspetti magici del vocalizzo e dell'abbellimento, come erano usati in particolar modo dagli Gnostici egizi del III secolo.

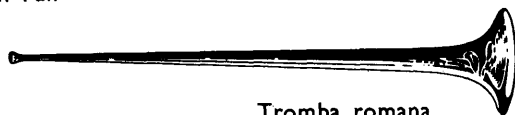
Ai vari generi di canto cristiano cui accenna Fabre d'Olivet, bisogna aggiungere lo "Znamenny", nato in Russia in epoche molto più recenti, e caratterizzato da stile vocale austero, con lunghe note tenute, e dall'assenza totale di vocalizzi.

[2] S. Efremio (306 - 373), siriaco di lingua aramaica, uno dei padri dell'innodia cristiana. Fu oltretutto iniziatore, in Siria, delle principali forme di componimento poetici-musicale, sia lirico (madrasha) che drammatico (soghita). I suoi generi musicali si estesero in seguito all'area bizantina per opera dei "melodi", ovvero poeti musicisti, quali San Romano (VI sec.) e il Patriarca Sergio (VII sec.).

Gli Armeni si servono di alcune specie d'accenti per annotare la loro musica, e tali accenti non differiscono molto da quelli che usano per indicare le inflessioni della melodia. Ma appare evidente come essi, similmente agli altri popoli orientali, siano arrivati a sovraccaricare d'ornamenti superflui la loro melodia, un tempo molto semplice anch'essa. Così almeno testimonia lo Shrater, il quale circa cento anni fa fece stampare un'opera sulla lingua Armena, (Thesaurus Linguae Armenicae), nel quale dette anche degli esempi sulla musica, descrivendone gli otto modi fondamentali. In questa musica, che nel libro appare estremamente semplice, ora riscontriamo un gran numero d'ornamenti, proprio secondo gli attuali costumi musicali dell'oriente. Questi cristiani, che attribuiscono l'invenzione del loro sistema musicale ad uno dei loro antichi patriarchi, vissuto verso il 350 dopo Cristo, sostengono anch'essi che costui fu ispirato dallo Spirito Santo. Secondo la testimonianza di alcuni, questa musica resta comunque tra le migliori esistenti oggi in Oriente. Le loro melodie riflettono la loro gaiezza, e il buonumore di persone naturalmente attive ed industriose.

I viaggiatori francesi che visitarono l'Egitto, scrivendo sulla musica di questa nazione, riscontrarono che gli Orientali in genere adottano numerosi canti in forma di recitativo. Le considerazioni di questi scrittori su tale argomento sono molto assennate; è certo infatti, come loro hanno affermato, che gli antichi Greci distinguevano tre specie di canti: l'uno puramente musicale, l'altro di genere oratorio e cioè privo di modulazioni, mentre il terzo, partecipe di entrambi i generi, apparteneva alla recitazione poetica. Sempre secondo questi scrittori, tali canti esisterebbero a tutt'oggi in Egitto, in una forma ovviamente alterata, dovuta all'ignoranza ed al cattivo gusto del popolo; ma tali alterazioni non impediscono di distinguere tutti e tre i generi: "Quanto noi moderni – con-

tinuano gli autori – "ci sforziamo di non 'cantare' parlando, tanto gli antichi si studiavano di fare così". Ed in Egitto ancor oggi tutti i discorsi pubblici, sia religiosi che profani, sono "cantati". Quando i poeti recitano, leggendo o improvvisando, si servono addirittura di uno strumento per sostenere la loro voce: questo strumento, chiamato "Rebâh", è formato da una sola corda tesa, ed essi lo utilizzano per mantenere il tono sul quale cantano, durante il loro racconto.

Questi recitatori, che in Egitto sono chiamati "Mohaddetin" sono dei veri rapsòdi, che narrano poemi storici e antichi racconti arabi. Quanto alla recitazione poetica o alla salmodia che usano i sacerdoti, è un vero e proprio recitativo musicale, che può essere annotato ed è sostenuto da accompagnamento.

Tra gli strumenti usati dai Romani

Capitolo X
Sistema musicale dei Cinesi

Dopo lo smembramento dell'impero indiano, apparve in quegli stessi luoghi un uomo straordinario, che riabilitò gli antichi culti e risolse i problemi che si erano presentati circa la natura e la causa prima dell'universo. Quest' uomo, chiamato Rama[1], riuscì in tutti i suoi disegni; e quantunque il suo edificio rovinasse nuovamente nelle mani dei suoi sprovveduti successori, nondimeno egli nell'elevarlo si coprì di gloria immortale. Rama era soprannominato "Deo - Naush", appellativo derivante da "Deva - Nausha", nome col quale egli era venerato su tutti gli altari di Issaura allorquando i Greci capeggiati da Alessandro il Macedone (che a loro volta adoravano Rama col nome di Dioniso) intrapresero la conquista dell'India. La spedizione d'Alessandro ebbe luogo, com'è noto, nel 326 a.C.. Tale data è un utile punto di riferimento, poiché basandoci su di essa, e calcolando che ci troviamo nel 1825 dopo Cristo, possiamo stabilire che tra l'apparizione di Rama e la nostra epoca intercorrono 8651 anni. Quest'uomo divino, secondo quanto affermano i bramini, era un'incarnazione di Visnu, ed apparve alla fine della seconda epoca, trenta o trentacinque generazioni dopo Bharat: calcolando trenta o trentatrè anni per

[1] Sul mito di Rama rimandiamo a F. d'Olivet, *Histoire Filosofique du Genre Humain.*

generazione, abbiamo circa un millennio.

Benché il popolo cinese, di tutti i popoli dell'antichità, sia stato quello che iniziò prima a mettere per iscritto la sua storia civile, i suoi annali non risalgono fino all'epoca di cui voglio parlare. Le date autentiche che ritroviamo in essi, non vanno oltre l'epoca della dinastia "Hya", vale a dire ventitrè o ventiquattro secoli prima di Cristo, e quindi circa 4.200 anni fa.

I quarantadue o quarantatrè secoli che, secondo i miei calcoli, separano quest'epoca dalla spedizione di Brahma che momentaneamente riunì il "Chandra-duep", cioè la Cina, a l'Impero Indiano sono colmi di racconti allegorici che hanno per protagonisti non già dei personaggi umani; bensì, secondo gli usi del tempo, esseri cosmogonici. Vi si legge, ad esempio, che all'inizio il solo colore bianco regnava sull'universo, escludendo tutti gli altri colori; e vi regnò fino all'epoca di Kung-cheng-ché, nella quale il giallo prese il predominio. E' chiaro come il colore bianco sta ad indicare sia l'Impero Indiano, di cui era l'insegna; sia lo stesso Rama, il nome del quale, in sanscrito, significa "biancore eclatante". Il colore giallo indica ovviamente il popolo cinese. Lo stesso nome "Kung-cheng-ché" simbolizza "colui che descrive i principi morali dell'Impero Giallo". Nello stesso stile allegorico, vediamo come Chu-yung-ché trasse la musica dalla sua immaginazione, per riunire il popolo cinese, insegnargli la moderazione dei costumi ed infondergli l'amore per le leggi. Il nome di questo personaggio sta ad indicare il principio eterno sul quale, secondo i cinesi, la musica si basa.

Passiamo dunque ad esaminare tale principio. Tutti gli storici cinesi convengono unanimamente che la legge sulla quale si basa il loro Impero (che oggidì è il più popolato del mondo) è quella musicale. Pan-ku, il più celebre di que-

sti scrittori, dichiara apertamente che la dottrina dei King, libro sacro della nazione, si basa interamente sulla scienza musicale, descritta in quest'opera come l'immagine dell'unione tra il cielo e la terra. Oltre a Chu-yung-ché, Fu-hi e Hoang-li, che sono evidentemente dei personaggi simbolici, coloro i quali vengono considerati dai Cinesi come i promotori del sistema musicale sono Lyng-lun, Kuei e Pin-mu-rya. Il periodo in cui apparve Ling-lun, il più celebre dei tre, rimonta all'epoca della fondazione dell'Impero, vale a dire 8.000 - 8.500 anni or sono[2]. Lo "Yo-King", il libro sacro che conteneva la descrizione delle leggi musicali, non è purtroppo sopravvissuto agli sconvolgimenti che la Cina sopportò in epoche diverse. Si dice che tutti gli esemplari di quest'opera furono dati alle fiamme per ordine dell'imperatore Tsin-ché-Huang, il quale, irritato dall'opposizione dei letterati e dei filosofi nei confronti delle sue nuove istituzioni, ordinò di bruciare tutti i libri contenenti idee differenti dalle sue. Tale avvenimento risale al 237 avanti Cristo. I pochi frammenti che la memoria aveva salvato furono raccolti coscienziosamente, dopo l'estinzione della famiglia Tsin, dalla dinastia degli Han. Costoro tentarono di riportare alla luce ciò che la precedente dinastia aveva distrutto, e molti si sforzarono per far rifluire la musica antica. Disgraziatamente, le rivoluzioni che in seguito sopravvennero, impedirono a questi volenterosi di terminare la loro opera, e gettarono ogni cosa in un nuovo disordine. Solo molto tempo dopo, all'epoca della celebre dinastia Ming (che iniziò nell'anno 1370 dell'era volgare) apparve un principe, chiamato Tsai-lu, che entusiasmato dalla scienza musicale, tentò di riportarla agli antichi splendori. Per raggiungere

[2] Secondo la leggenda, Lyng-lun era un ministro dell'Imperatore Huang-ti, e scoprì per primo il principio della canna sonora, soffiando in un bambù.

il suo scopo, egli si circondò degli uomini più sapienti di cui la Cina disponeva allora riguardo alla musica teorica e pratica; e frugò in tutti i grandi monumenti nazionali che il suo nome e la sua posizione rendeva accessibili. Risultato di questo grande lavoro fu un sistema musicale che ancor oggi viene utilizzato in quel vasto impero, e che, per confessione degli eruditi, non differisce molto da quello antico di Lyng-lun, basandosi su quello stesso principio considerato sacro nell'antichità più remota, così come testimoniano gli inni religiosi che durante le cerimonie erano cantati dall'Imperatore stesso. Questo principio, chiamato Kung[3], vale a dire dimora luminosa, luogo centrale che tutto emana, corrisponde al suono che noi chiamiamo "fa". Nell'ordine universale esso si riferisce al Nulla, alla natura mascolina; e dipende dallo "yang" o numero perfetto, misteriosamente simboleggiato dalla linea intera in opposizione allo "yin" che è rappresentato dalla linea spezzata[4].

La grande canna che rende questo suono fondamentale è chiamata "Hoang-Chung", che significa "dominatore supremo", risplendente, di color giallo, che porta anche il nome generico di "Yo", designante la musica di cui è regolatore[5].

[3] I cinque toni della musica cinese erano: il "Kung" (di tono regale), lo "Shang" (che esprimeva il potere dello Stato); il "Chiao" (di carattere dolce); il "Chic" (di carattere solenne) e lo "Yu" di tono brillante e festivo). Questi toni erano stabiliti partendo dalla prima nota (Huang-Chung, do) della scala cinese, procedendo di quinta in quinta. Sebbene sia noto che la scala musicale cinese fosse pentatonica, bisogna distinguere i dodici "suoni" dalle cinque "tonalità". I Cinesi non ignoravano le alterazioni di mezzo tono ascendente o discendente: "pien" e "ying", corrispondenti ai nostri "diesis" e "bemolle".

Il tono "Kung", che ha per base la nota "fa" è diverso dal suono "Hoang-Chung", corrispondente alla nota "do", ed inizio della scala sulla quale sono basate le cinque tonalità succitate. "Hoang-Chung" è composto dai significati "Hoang" (giallo) e "Chung" (suono onomatopeico del rumore prodotto da due pietre battute), ed è il suono emanato dalla canna cinese (v. nota 5) che funge da diapason.

[4] Sui due principi "yang" e "yin", cfr. René Guénon, *La Grande Triade*, (trad. it. Atanòr, Roma 1971).

[5] E' interessante osservare che la parola "Yo", la quale in cinese designa

Il suo diametro, tale e quale è ancora, è di tre grani di miglio, la sua circonferenza di nove, la sua capacità intera di duecento. Ciascun grano di miglio, chiamato "Chu" in cinese, equivale anche a ciò che essi indicano come un "fuoco", o una "linea". Poiché questa canna, che emanava lo "Hang-Chung"[3], serviva di base a tutte le misure, sia di volume che di superficie, il governo vegliava con la massima cura sulla sua conservazione. Nel timore che gli sconvolgimenti politici e culturali apportassero modifiche alla sua forma ed alla sua grandezza, il principe Tsai-Gu non trascurò nulla che potesse contribuire al mantenimento della sua integrità primordiale. Avendo scoperto, a forza di continue ricerche, che la misura di cui si serviva la dinastia degli Hya era la stessa utilizzata dagli antichi fondatori dell'impero, prese a modello il piede musicale del quale aveva letto la descrizione in qualche frammento degli antichi libri; e di cui aveva notato l'immagine su qualche rovina degli antichi monumenti, e fece fondere in bronzo un esemplare di questa canna in tutto simile alle caratteristiche da lui riscoperte. Questo esemplare, in seguito ad una sanzione dello stesso Imperatore, divenne una misura universale in tutta la Cina. E' sul suono emanato da esso che viene regolato il diapason di tutti gli strumenti cinesi; ed è sulla sua capacità interna che si regolano le misure dei liquidi, sulla sua lunghezza si stabiliscono i rapporti geometrici, dalle dimensioni dei solidi all'estensione delle superfici piane.

Le copie legalizzate di questo importante modello, conservate gelosamente in tutte le città, raffigurate su monumenti pubblici, si offrono ovunque allo sguardo della

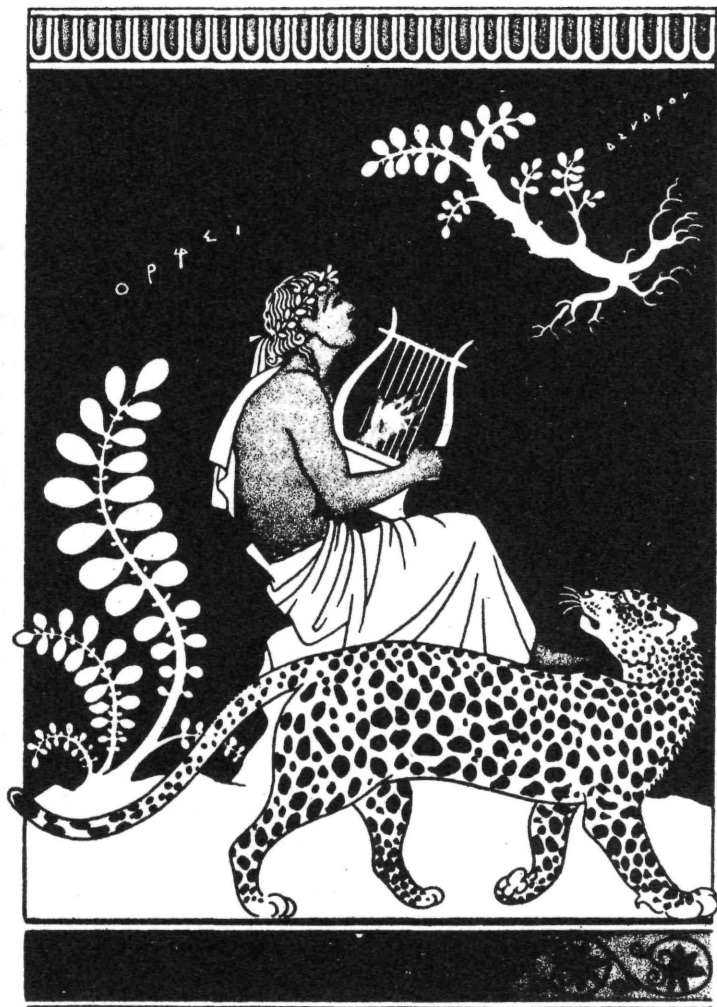
"la Musica", significa anche "la Montagna Sacra" alla quale il popolo cinese riconduce le proprie origini, ed esprime inoltre la "volontà" del popolo stesso. (N.d.A.).

gente. Quelle che rappresentano l'esemplare imperiale sono di forma quadrata, con quattro lati eguali tra loro. L'interno, che è cavo e perfettamente rotondo, misura, come ho detto, nove "linee" di circonferenza. Un lato è diviso in nove pollici di nove "linee" ciascuno; ne risulta la "misura" musicale. L'altra parte è divisa in dieci pollici di dieci "linee" ciascuno; ne risulta la "misura" matematica. La prima si chiama "Lu-chè" e la seconda "Tu-chè". Il "Lu-chè", secondo quanto affermano i filosofi cinesi, è la misura di cui si servì Hoang-Ly, ed è riservata alle cose intellettuali. Il "Tu-chè" è la misura di cui fecero uso il grande Yu e la dinastia degli Hya, e serve al calcolo delle cose fisiche[6].

E così, in Cina il principe "Kung" comprende tutto, sia la sfera morale ed intellettuale che quella fisica. Ogni cosa si riferisce a questo principio, ed è ammirevole che attraverso un semplice oggetto oggi noi si possa risalire al pensiero dei fondatori di quel lontano impero, vissuti 8.000 anni fa, avvertendo con loro le mirabili analogie intercorrenti tra le leggi dell'universo e quelle umane, riconoscendo le stesse fondamentali intonazioni sulle quali essi modulavano i loro canti. Stupefacente è inoltre che sempre grazie a questa antichissima legge ancora ai nostri tempi un popolo di duecento milioni di anime usi una sola misura, e le stesse intonazioni della voce nel cantare.

La rassomiglianza tra ciò che accade oggi in Cina e ciò

[6] Secondo l'Amyot, esistono alcuni tipi di canna che riportano la seguente iscrizione "Il piede del 'lu' che dà lo "Huang-chung" ha 9 linee di circonferenza, è lungo 9 pollici e questi 9 pollici sono la misura esatta del piede. Esso contiene 1200 grani di "ch'u" (grosso miglio) e pesa 12 "ch'u". Non deve avere né più né meno per essere perfettamente giusto". (Cfr. M. Amyot, *Mémoires sur la musique de Chinois tant anciens que modernes*, Paris, 1776-1814, vol. VI; ed anche: V.E. Chavannes, *Le Mémoires historiques de Sematsien*, tome IIème, "*Les tuyaux sonores*", Paris, 1898).

che accadeva in Egitto ai tempi di Platone è troppo straordinaria per poterla attribuire al solo caso; ed io credo che il lettore assennato, nel fare questo confronto, avrà la miglior prova di tutte le mie affermazioni.

Capitolo XI
Sistema musicale dei Greci[1]

Riguardo al problema della musica nell'antica Grecia, gli scrittori e gli studiosi non sono certo mai mancati; al contrario, sono abbondanti e perlopiù nocivi alla vera soluzione del problema. E' infatti cosa assai difficile, dopo averli letti, stabilire che cosa avessero voluto dire; e ciò a causa dell'incoerenza che regna nelle loro opere e delle contraddizioni in cui molto sovente essi cadono. In genere, la loro oscurità deriva soprattutto dal non conoscere l'origine, ed i principi della scienza musicale. La miglior cosa che noi possiamo fare, è dedurre la verità dai fatti che questo popolo ci ha trasmesso circa tale argomento. Iniziamo col ricordarci di un punto importante. L'Europa, anticamente, per la maggior parte ancora incivile, dipendeva dall' impero indiano, allorquando alcune rivoluzioni fecero sì che passasse sotto la dominazione dei Fenici assieme ad alcuni territori asiatici ed africani prossimi al Mediterraneo. Questi popoli, abili navigatori ed arditi esploratori, si impadronirono delle colonie esistenti, ne fondarono di nuove, percorsero le coste e penetrarono negli entroterra. I nomi che essi imposero ai loro nuovi possedimenti furono perlo-

[1] Sull'origine dei popoli mediterranei, su Orfeo, Pitafora, cfr. F. d'Olivet, *Storia Filosofica del Genere Umano.*

più tratti dalla mitologia e dai simboli del loro culto. Le loro colonie più estese e fiorenti erano la Tracia, la Dacia, l'Etruria. Tutti nomi che differiscono a seconda dei vari dialetti, ma che si riconducono al nome fenicio di Tracia, che significa "spazio etereo". La Grecia era tutt'altro che nettamente distinta dalla Tracia; anzi, "Grecia" era praticamente lo stesso nome di "Tracia"; ristretto e reso meno enfatico dal cambiamento della prima sillaba. Il nome di Jonia, che le fu dato in seguito, designava il simbolo particolare della setta jonica, ed era comune a tutti i possedimenti fenici, tanto in Europa quanto in Asia.

La Grecia, o se si vuole, la Tracia (che, come abbiamo visto, non c'era gran di che differenza) ricevette il proprio genere di musica dalle mani dei Fenici, i quali nel corso di molti anni le comunicarono il loro sistema. Per meglio comprendere tale sistema e poterne seguire lo sviluppo, è bene sapere che la parola "lira" che in seguito servì ad indicare uno strumento musicale, all'inizio designava la musica stessa in genere, e fu esteso allo strumento che si rivelò più adatto a determinarne le leggi. La parola greca "lyra", infatti, ha il suo etimo nel fenicio "lirals", che indica tutto ciò che è armonico e concordante. Ciò che noi oggi intendiamo per l'antica lira a tre corde è errato, poiché questo non aveva nulla a che vedere con uno strumento da suonare, ma indicava in astratto l'accordo fondamentale. E' chiaro che dal momento in cui si comincia a confondere un concetto di teoria musicale con uno strumento, un oggetto, il problema s'ingarbuglia ulteriormente.

La "lira a tre corde" di cui parla Diodoro Siculo, designava il sistema dei tetracordi congiunti. Si tratta del sistema più antico. Era composto di tre note, la prima delle quali ripetuta all'ottava superiore; mi, la, si, mi oppure la, re, mi, la. Indicare la lira, quindi, era tutt'uno con l'indica-

re l'intero sistema; poiché essendo la disposizione dei tetracordi matematicamente fissata nel genere diatonico, non c'era tema di sbagliarsi.

Ora, in tale disposizione i tetracordi andavano dall'acuto al grave, secondo la maniera fenicia, toccando due intervalli d'un tono ed uno di un semitono. I Greci non conoscevano altro sistema; per loro, tutto era inserito negli intervalli musicali dei tetracordi, disposti come ho detto.

In questi due sistemi di tetracordi congiunti e disgiunti la tonalità fluttuante tra le due toniche la e mi, s'arrestava di preferenza sulla prima, confermando come tale particolare modo fosse consacrato alla natura femminina. Inoltre, siccome l'ultima nota del sistema dei tetracordi congiunti (nella parte grave) era un "si", che solo per quell'aspetto particolare assimilava il principio alla natura mascolina, i Fenici vollero rafforzarne il carattere e l'effetto, aggiungendo nella parte grave una nota che risultava la doppia ottava del suono più acuto previsto dal sistema dei tetracordi congiunti; vale a dire un "la" fondamentale.

Così, i Feçici trasmisero ai Greci il loro tipo di canto conosciuto come "Lynos" anche detto "canto dell'alleanza". Questo canto si distingueva per il suo carattere malinconico. Con l'aggiunta delle altre due corde alla lira, i due sistemi si fusero praticamente in uno solo, che non differiva molto da quello Indù. Tale sistema, che si potrebbe definire Jonico, una volta giunto alla perfezione, venne usato per lungo tempo dai Traci. Sembra che i loro musici limitassero la modulazione al passaggio della melodia tra un tipo di tetracordo e l'altro, alternativamente; spesso la melodia non modulava affatto, ed il canto che ne risultava era piuttosto semplice: sulle note prodotte dalle corde della lira (ad esempio "si", "mi", "la", oppure "mi", "la", "si", "mi") il cantore improvvisava le note intermedie. Tale opinione potrebbe essere

comprovata dalle indicazioni musicali di certi antichi manoscritti di poesia greca. Tra quelli conservati alla Biblioteca Vaticana, si trovano alla fine di ciascun verso dei segni sovrapposti i quali altro non sono che indicazioni strumentali; che testimoniano l'intenzione del poeta o del musico di iniziare a terminare il canto sulla nota segnata, musicando la parte centrale dei versi a suo piacimento. La "lira teorica" poteva anche rimanere con le sue tre o quattro corde; ma, una volta divenuta uno strumento pratico, il numero delle corde dovette necessariamente essere aumentato; e nacquero in tal modo l'arpa, il salterio, etc.. Quando poi si volle utilizzare la pressione delle dita sulle corde, per rendere con una sola di esse suoni diversi, nacquero la cetra, la mandola, etc..

Sarebbe difficile stabilire quanto a lungo la musica ionica si mantenne nella sua semplicità. Tutto ciò che di ragionevole si può affermare su questo problema, è che i cambiamenti musicali seguirono quelli politici della setta che aveva adottato questo sistema come simbolo d'alleanza. Ho già detto che tale "federazione mediterranea" non tardò molto a sciogliersi. Dopo lo scisma, i vari popoli si trovarono ognuno con un genere di musica diverso; il che è facilmente comprensibile, poiché sappiamo bene quanto importante fosse allora il ruolo della musica, anche nell'ambito delle idee religiose e politiche. Vennero a formarsi dunque un gran numero di sistemi musicali diversi, tra i quali ricordiamo il lidio, il frigio, il dorico, che furono adottati dai rispettivi popoli. Tale è la confusione e la noncuranza con la quale gli scrittori antichi e moderni hanno trattato i generi musicali di quest'epoca, che risulta estremamente difficile oggi distinguere l'uno dall'altro i diversi sistemi, anche i più importanti; ed è impossibile affermare con certezza se la "Tonica" delle scale lidia e dorica fosse "do" o "mi".

Su tale punto, molto sovente gli scrittori si contraddicono l'un con l'altro, quando non contraddicono addirittura loro stessi.

In questo conflitto d'opinioni contrastanti, io ho preso in considerazione soprattutto due autorità, che mi hanno portato ad attribuire alla scala lidia la tonica "mi", e a quella dorica il "do". La prima di queste importanti fonti è Aristossero, il quale afferma che lo stesso tipo di canto era eseguito dai Dorici un tono sotto rispetto ai Frigi, e da questi un tono sotto rispetto ai Lidi. La seconda fonte, che conforta l'opinione della prima, è costituita dai "Commentarii alle commedie di Terenzio" del grande Saumaise, dai quali apprendiamo che la musica che veniva eseguita durante la rappresentazione di queste commedie, era suonata su tre diversi tipi di flauto, l'intonazione di ciascuno dei quali era regolata sui tre "modi" in esame: alcuni suonavano secondo il sistema frigio, gli altri, di tessitura più grave, erano regolati sulla scala dorica, mentre le note più acute venivano emesse da quei flauti che suonavano secondo il sistema lidio.

Zarlino, in Italia, e Sux, in Germania hanno anch'essi seguito questa opinione; la quale, in tempi recenti, ha trovato un altro sostenitore in J. J. Rousseau, che a tale proposito cita i libri di Tolomeo.

Capitolo XII
Sistema musicale dei Greci:
Orfeo e Pitagora

Dopo quanto ho detto, non credo sia necessario spiegare che Anfione, Marsia e Tamiri, gli inventori dei tre sistemi lidio, frigio e dorico, non sono affatto dei personaggi reali come pure talvolta vengono considerati. La storia, in quelle epoche lontane, si occupava poco degli individui e molto dei miti. Questi tre nomi, dunque, si riferiscono a delle idee filosofiche e morali, e non già a dei personaggi. Gli antichi, perciò, designarono come inventori dei diversi sistemi le idee stesse che avevano causato la loro nascita.

Quindi Anfione, promotore del sistema lidio, simbolizza la facoltà generatrice della donna, e sta a significare la voce della nazione Jonica; Marsia, inventore del sistema frigio, è rappresentato come il più grande dei Re Pastori, e la sua melodia esprime l'ardore marziale e guerriero; Tamiri, inventore del modo dorico, designa la forza e lo splendore del moto degli astri e delle loro congiunzioni.

Fu necessaria una grande rivoluzione perché si arrivasse a disgiungere i Tetracordi, in opposizione alle leggi più antiche che li volevano congiunti. Questa rivoluzione, le cui conseguenze furono più considerevoli di quanto si possa immaginare, si basò sulla nuova dottrina dell'ermafroditismo universale. Tale dottrina aveva ottenuto eclatanti successi, diffondendosi in Libia, in Egitto, in Arabia, in buona

parte della Fenicia, e si era inoltre diffusa fra le popolazioni della Tracia. Gli Jonici, giustamente allarmati da una dottrina che tendeva a restringere la loro influenza e temendo di vedere il loro impero, già affievolito dai numerosi sconvolgimenti, crollare del tutto, tentarono di opporsi alla nuova filosofia, ma inutilmente. La Grecia intera si era sollevata, finendo con lo staccarsi definitivamente dalla Tracia. Alla nuova religione vennero dedicati nuovi altari, alle montagne sacre della Tracia, oggetto di diversi culti, i Greci opposero il monte Parnaso ed elevarono a Delfi una città destinata ad essere sacra, col nome di "Pytho". Ivi la nuova setta religiosa, dicendosi ispirata dallo Spirito Universale (Oleu) collocò il centro del mondo, simbolo dell'ermafroditismo divino; scegliendo come oggetto del culto il sole e la luna uniti in un unico essere, chiamato Oetolnios. Questa rivoluzione, che separando definitivamente la Grecia ed altre nazioni dal ceppo originario, ha esercitato la più grande influenza sui destini dell'Europa, meriterebbe una importanza storica che non le è stata ancora attribuita.

Per quanto incompleti fossero i generi cromatici ed enarmonici della Grecia d'allora, pure per la loro novità suscitarono grandi effetti nelle mani del più grande uomo che li abbia utilizzati: Orfeo. A questo nome, al quale tanta gloria è legata, sento in me rinascere il desiderio di rientrare per un attimo nel concetto comunemente accettato di "storia", per elevare un monumento di gloria a quell'uomo divino, segnando la linea di demarcazione che separa la storia allegorica e morale dalla storia "positiva" e civile. Orfeo fu il primo uomo, tra i Greci, che abbia "fatto epoca"; ponendosi al centro di una sfera morale la cui influenza si fa sentire ancor oggi, dopo più di trentatrè secoli. Istruito dagli Egizi, iniziato ai loro misteri, in Grecia Orfeo si elevò al rango di profeta e sacerdote supremo. Giunse a riunire sot-

to lo stesso culto venti popolazioni nemiche, divise da religioni e leggi diverse. A lui si deve far risalire quella magnifica mitologia che, malgrado i grandi sforzi compiuti da sette intolleranti e fanatiche, splende ancor oggi, e pure attraverso i ridicoli viluppi nei quali è stata rinchiusa, anima le nostre arti e nutre la nostra letteratura.

Il maggior servigio che Orfeo rese alla musica greca, fu di fondere i vari sistemi in uno solo, e di distinguere quelli precedenti solo come "modi".

Si crede che questi "modi" fossero tre, derivati appunto dai sistemi lidio, frigio e dorico, le cui toniche (andando dal "modo" più acuto al più grave) erano rispettivamente "mi", "re", "do". Qualche studioso ha tentato di dimostrare l'esistenza dei due "modi" intermedi, che avevano come tonica il "mi bemolle" e il "do diesis", ma si trattava con gran probabilità non di veri e propri "modi", ma di semplici trasposizioni. Altri ancora, tra i quali lo stesso Tolomeo, assicurano che i "modi" orfici erano in numero di sette; ma non ne stabiliscono con esattezza i vari nomi e le esatte caratteristiche.

In seguito, altri studiosi distinsero questi diversi modi, designandone alcuni con l'epiteto di "hypo". Personalmente, non credo che un così vasto numero di "modi" diversi esistesse ai tempi di Orfeo, poiché sono persuaso che la trasposizione regolare della melodia di semitono in semitono era allora ignorata, salvo alcune eccezioni.

Tale pratica ebbe luogo al tempo di Pitagora, allorché questo grand'uomo, penetrando con esemplare perseveranza i misteri egizi, giunse a conoscenza e divulgò le regole particolari che gli permisero di dotare il sistema musicale di una serie ininterrotta di intervalli diatonici, cromatici ed enarmonici, basati su rigorose progressioni matematiche. Allorquando Pitagora apparve in Grecia, circa nove secoli dopo

Orfeo, la trovò spiritualmente arricchita dagli apporti asiatici ed africani, ma quasi del tutto dimentica della figura di quel leggendario musico. I suoi più sublimi ammaestramenti erano ignorati o completamente svisati. Il miserevole orgoglio di volersi dire autonomi, e di non dover niente alle nazioni vicine, aveva corrotto le idee del popolo greco. Costoro avevano la pretesa di indicare nell'isola di Creta la tomba di Zeus, dio immortale per eccellenza; volevano assolutamente che Dioniso, spirito divino, fosse nato in una borgata della Beozia; mentre Apollo, il dio solare, il padre universale, doveva aver avuto i suoi natali in un'isoletta dell'arcipelago.

Il popolo, divenuto sovrano, credeva fermamente a queste stravaganze ed obbligava le più vive intelligenze della Grecia d'allora a prestarvi fede. Gli antichi misteri persero la loro influenza sui nuovi iniziati; e gli ierofanti, intimiditi o corrotti, tacevano ed avallavano la menzogna. Era dunque necessario che la verità perduta trovasse nuove vie per conservarsi.

Pitagora fu l'uomo che riuscì a riscoprire e a tramandare questi segreti. Egli fece per le scienze ciò che Licurgo aveva fatto per la libertà, scrollando di dosso alla Grecia il giogo del dispotismo persiano. Questo grande filosofo formò un'assemblea segreta di uomini saggi e religiosi che, in seguito, diffondendosi nel resto dell'Europa, in Asia ed in Africa, lottò contro l'ignoranza e la barbarie còn la forza di idee veramente universali. I servigi che Pitagora rese all'umanità furono davvero incalcolabili.

La sètta pitagorica, che ancor oggi in certe forme sopravvive, ha attraversato come un raggio di luce le molte tenebre che i secoli accumularono dall'epoca della sua istituzione sino ad oggi, tramandando antichissime verità, portate in salvo nonostante il dilagare delle orde barbariche,

l'avvilimento spirituale che seguì la caduta dell'Impero romano e l'istituzione di certi culti intolleranti e superstiziosi. Il pitagorismo segnò una svolta fondamentale nello sviluppo delle scienze fisiche, liberando l'astronomia da tutti i ridicoli pregiudizi che arrestavano il suo cammino, rivelando l'autentica essenza della matematica e della geometria. Tale dottrina esercitò inoltre un notevole influsso sulle scienze morali, anche se in questo caso ha trovato ostacoli nelle metafisiche ottuse e tenebrose che in diverse epoche dominarono la terra. Se io adesso ho la possibilità di trattare, anche sommariamente, degli antichi principi musicali, lo debbo in gran parte agli scritti di questi uomini sapienti, la cui profonda saggezza e rettitudine non potrà certo sfuggire al lettore sagace.

Pitagora. **Incisione della fine del Cinquecento.**

Capitolo XIII
Alcuni consigli ai giovani compositori, a proposito dell'imitazione in musica

Oggi si è soliti destinare le arti in genere, e la musica in particolare, all'imitazione della natura. Tale principio è indubbiamente valido, allorquando non lo si fraintenda, come pure quasi sempre si fa. La natura da considerare oggetto di questa imitazione, non è già natura intesa in senso fisico, in grado di provocare fenomeni capaci di colpire i sensi umani. Renderla come unico modello, significherebbe ridursi a copisti servili, a freddi imitatori. La natura da porre come oggetto dell'arte non è dunque quella che si manifesta all'uomo attraverso i suoi sensi, bensì attraverso l'intelletto; e l'arte più grande è quella che meglio riesce a rendere sensibili queste bellezze intellettuali. Consideriamo ad esempio la pittura. Di tutte le parti, è senza dubbio quella maggiormente legata all'imitazione della sfera fisica. Eppure, come è mediocre e meschino il pittore che si limita a rintracciare fedelmente sulla tela il colore e le forme di quegli oggetti che particolarmente attraggono il suo sguardo! I suoi dipinti, privi di vita e sentimento, non usciranno mai dal ristretto circolo della pittura cosiddetta "di genere". Egli imiterà la natura con precisione, copiando un albero, una rupe, un fiore; o permettendo di riconoscere al primo colpo d'occhio il volto di un tale uomo, o un tale animale, o qualunque altra cosa; ma questo tipo di natura non è certo quello che ispirò Raffaello nel dipingere la sua ammirevole "Trasfigurazione". Osservate

le superbe architetture costruite sui disegni di Michelangelo e di Perrault, e ditemi poi se esistono nella natura fisica i modelli della basilica di S. Pietro o del colonnato del Louvre.

Riguardo alla musica, è facile capire come una pedissequa imitazione della natura possa non solamente deturparla, ma persino annientarla. Di ciò, è facile convincersi con un'esperienza nient'affatto complicata. Ascoltate un abile cantore, o un virtuoso suonatore d'oboe, che accompagnati da un'orchestra, imitano, per esempio, il canto degli uccelli. Voi, ascoltatori, sarete affascinati non già in proporzione della capacità puramente imitativa dell'artista, bensì in proporzione delle sensazioni che avrete provato in altri tempi, e che il compositore o l'esecutore sapranno risvegliare nel vostro animo. Nulla, infatti, è meno somigliante al canto dell'usignuolo, di quei suoni e quelle armonie e che vi accarezzano l'orecchio al momento dell'ascolto. Ora, trasportate improvvisamente, nel mezzo dell'orchestra, uno di quei piccoli cannelli di legno che i fanciulli riempiono d'acqua e fanno gorgogliare tra le labbra imitando alla perfezione il verso di certi uccelli. Non appena avrete udito questa miserabile imitazione, in voi sarà spento tutto il piacere che il fascino della esecuzione precedente vi aveva provocato.

Anche gli stessi selvaggi ripetono le loro canzoni, anche le più brutalmente ritmiche, senza voler nulla imitare della natura. La loro melodia pulsa nelle emozioni della loro anima.

Allo stesso modo, il modello che il compositore deve proporsi d'imitare risiede nella sua stessa anima e non altrove. Tutto ciò che a lui sarà ispirato dalla natura materiale, risulterà sterile ed inanimato: nascendo da cose immote, non potrà emozionare; le sue più perfette realizzazioni, in que-

sto senso, saranno degli scheletri, la cui aridità sarà malamente rimpolpata da ornamenti artificiosi.

Ascoltate questi consigli, giovani compositori, che andate alla ricerca della perfezione nell'arte musicale. Sappiate che esiste un collegamento tra le anime, un fluido segreto, una energia sconosciuta che le collega, e le fa vibrare assieme. Di tutti i mezzi di cui l'uomo dispone per mettere questo fluido in movimento, la musica è il più potente. Volete comunicare un sentimento, una passione a coloro che vi ascoltano? Volete risvegliare in essi un ricordo, ispirare loro dei presentimenti? Siate dunque i primi a concepire in voi stessi, e con forza, tali passioni, e lavorate, e vedrete compiersi l'effetto desiderato.

L'ascoltatore percepirà questi affetti e queste passioni in misura della forza con cui voi li avrete sentiti per primi. Non preoccupatevi di sapere come tutto ciò si possa compiere, non domandatemi in che modo questa commozione può essere affidata alla carta, sopravvivendo al principio motore che l'ha determinata. Tali profondità metafisiche non sono di vostro dominio. Forse voi mi obietterete: è sufficiente essere imbevuti di una tale passione, per poterla comunicare? Ebbene, è cosa ovvia che la vostra ispirazione nulla potrà operare senza i mezzi idonei, a meno che non si voglia raggiungere risultati stravaganti e ridicoli. I pennelli, la tavolozza, il disegno non bastano a fare il pittore, ma certo gli sono indispensabili. Il talento indicherà i mezzi da usare, il genio la giusta via da seguire.

Ho già spiegato come la musica, la poesia, e la danza si integrino vicendevolmente nella realizzazione di una grande opera d'arte. Quindi, non disgiungete mai, se potete, queste tre sorelle, che sono in grado di abbellirsi reciprocamente. Coltivate la poesia e la declamazione non meno della musica, studiate gli scritti musicali dell'antichità.

Cercate, lavorate e non abbandonatevi a servire il gusto popolare di un momento poiché esso avrà la stessa durata del capriccio che l'ha fatto nascere.

fine

I N D I C E

EDIZIONI ARKTOS

LA MUSICA SPIEGATA

FABRE D'OLIVET